

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV (BIBLIOGRAFÍA
ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA LITERATURA
MEXICANA. FORMAS DE SU IMAGINARIO

TESIS DOCTORAL DE:
ALBA ROXANA VILLARREAL ACOSTA

DIRIGIDA POR:
ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y
Literatura Hispanoamericana)**



TESIS DOCTORAL

**La representación de la muerte en la literatura
mexicana. Formas de su imaginario.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alba Roxana Villarreal Acosta

Directora

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2012

ISBN:

© Alba Roxana Villarreal Acosta, 2012, Septiembre.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV



**La representación de la muerte en la literatura
mexicana.
Formas de su imaginario**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR
Alba Roxana Villarreal Acosta

Bajo la dirección de la doctora
Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Catedrática

Madrid, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL
**La representación de la muerte en la
literatura mexicana.
Formas de su imaginario**

DOCTORANDA: Alba Roxana Villarreal Acosta
DIRECTORA: Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela
DEPARTAMENTO: Filología Española IV

Madrid, 2012

Esta tesis llegó a buen término por el
apoyo invaluable de mi directora,
Dña. Rocío Oviedo Pérez de Tudela.

A mi esposo y a mis hijos.

ÍNDICE

Introducción.....	8
Capítulo I. Flor y muerte	14
1. Tragedia de la vida en la muerte.....	14
2. Muerte y canto	15
4. La muerte sin poema.....	26
5. La muerte niña	28
6. Materiales	29
7. Hierofanía	32
8. La muerte ancestral.....	32
Capítulo II. La Posada de la muerte. El arte popular. José Guadalupe Posada	36
1. La muerte y sus disfraces	36
2. La muerte sin salida.....	37
3. Antecedentes.....	38
4. Muerte y resistencia.....	41
5. La muerte sale a la calle	43
6. Posada Ludens	48
7. La muerte en Posada.....	51
Capítulo III. Las muertes privadas de Contemporáneos.....	55
1. La muerte funda sus ciudades interiores.....	55
2. La muerte se hace grande. Bernardo Ortiz de Montellano	64
3. La muerte se vuelve pública. Xavier Villaurrutia.....	68
4. La muerte y José Gorostiza	71
4.1. La muerte y los niños	75
4.2. Las calaveras	82
4.3. Misticismo	85
5. Los otros. Los también distintos. Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen.....	87
6. Muerte, religión: involución.....	91
7. El despertar de la muerte	97
Capítulo IV. Tipología de la muerte	102
1. Folklore en la muerte.....	102
1.1 Terminología	102

1.2 Folklore literario	103
1.3 La muerte y la mesa.....	109
1.4 Semiótica de la muerte	113
1.5 Los indicios de la muerte.....	114
2. Muerte en batalla	125
2.1 La muerte mitológica.....	125
2.2 El héroe precolombino	130
2.3 El héroe en la Conquista.....	133
2.4 El héroe de la Independencia.....	137
2.5 El héroe de la Revolución.....	138
3. Muerte social	140
3.1 Concepto.....	140
3.2 Muerte en la burguesía	144
3.3 El estigma y la marginación	151
3.4 La muerte alza la voz.....	157
4. Muerte religiosa.....	159
5. Muerte sádica.....	167
5.1 Niños, perros y señoras.....	167
5.2 La muerte se exhibe.....	171
5.3 La muerte tiene permiso	173
6. Muerte por amor	177
7. La muerte y el erotismo	205
7.1 Erotismo	205
7.2 La gaviota, el gato y la muerte	207
7.3 Los baños de Celeste	217
7.4 La extremaunción	219
8. Muerte pronta, violenta.....	227
8.1 La violencia y sus antecedentes.....	227
Conclusiones.....	249
BIBLIOGRAFÍA	259

Introducción

“¿Por qué temerme tanto
si mi único afán
es liberarlos?”

Claribel Alegría¹

“Si un hombre le teme a la muerte,
¿por qué se mata? –Porque al
quitarse la vida,
también se quita el miedo”.

Ramón Gómez de la Serna

Estos dos epígrafes condensan la experiencia narrativa de la muerte. Si se tiene en cuenta que en la cultura prehispánica la muerte era un trance liberador, una entrega de cuerpo y alma a los dioses, es consecuente encontrar a la muerte documentada en la literatura mexicana a través de su historia, como ocurre también en otros países. Lo que diferencia a la muerte mexicana es cómo ha ido adaptando un contenido al tiempo desacralizador y festivo, con lo que pasa a ser un tema esencial en la literatura, un asunto que forma parte esencial de la existencia, contagiando todas las fases y actividades de la misma. La muerte se convierte así en una materia constante cuya afluencia es mayor que en otras literaturas. Sin embargo, la crítica no se ha afanado en su análisis. Se han llevado a cabo estudios desde el punto de vista antropológico o artístico, pero no se ha elaborado un trabajo documental que sistematice su paso por la literatura mexicana que, aunque cronológica, se centra en los dos últimos siglos.

En el análisis del imaginario de la muerte en la literatura mexicana, el entrelazamiento entre hechos y discursos es más poderoso. Algunos actos sólo pueden realizarse a través de la palabra. En las letras mexicanas no hay muerte sin literatura, así como no hay literatura sin muerte. Se trata, como señala Guadalupe Fernández Ariza, de “reinterpretar y revisar desde sus raíces el momento actual, buscando en el pasado el origen del presente”,² haciendo alusión a la historia y maravilla de la literatura

¹ Claribel Alegría, ‘Poesía’, en *Hispanamérica, revista de literatura*, año XL, número 119, 2011, p. 71.

² Guadalupe Fernández de Ariza, *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, Thema, Universidad de Málaga, Málaga, 2006, p. 7.

hispanoamericana del siglo XX, y así es como este trabajo se propone la misma empresa, pero sobre el tema de la muerte.

En México se han redactado tesis que aluden a algún escritor en concreto o a algún fenómeno social en su relación con la muerte, pero no hay una condensación de textos literarios que analice en toda su dimensión el imaginario, su evolución y contrastes. En España encontramos solo dos tesis que hacen referencia a la muerte mexicana. Una es un análisis de tres novelas de diferentes autores y la otra es un estudio antropológico sobre la muerte en México, mas no lleva a cabo una revisión y estudio de la muerte en el campo específico de la literatura mexicana.

Así es que, concientes de que sobre la muerte existe un conjunto de perspectivas que ha permitido al hombre la creación artística, planteamos en esta tesis un recorrido desde la época prehispánica hasta la época contemporánea para revisar el tema y su evolución en el ámbito literario. Cabe aclarar que en este trabajo nos ocuparemos de la muerte como elemento indisoluble, como hecho imprescindible para contar la historia de esa muerte amenazante y al mismo tiempo caricaturesca que es uno de los elementos característicos de la cultura mexicana.

La narrativa de la muerte nos obliga a hacer una incursión en lo más profundo de la literatura para sacar a flote la evolución del pueblo mexicano y su relación con la muerte. Se trata, por tanto, de una tesis multidisciplinar, dado el amplio espectro que el tema de la muerte confiere. Concientes de esta situación, deberemos recurrir a diversas teorías, como las de Bataille, Longino, Burton o Freud, debido a la fuerte carga de aspectos psicológicos y filosóficos presentes en los textos literarios donde sobresalen los actos previos a la muerte y la muerte misma. Utilizaremos asimismo estudios antropológicos, como los de Gilbert Durand o Mircea Eliade, para desentrañar los arquetipos que configuran la muerte en la cultura mexicana.

Para facilitar la organización y lectura de la tesis, nos hemos visto obligados a dividir el trabajo en dos partes. La primera está subdividida cronológicamente en tres tiempos, necesarios para comprender su origen y razón de ser en la literatura de México. Se hará un recorrido por la cultura prehispánica y sus máximos referentes, ya sean cronistas, poetas o símbolos impresos en estelas o códices, pasando luego por la Colonia, la Revolución y sus pintorescas representaciones, la Independencia y la época contemporánea; a través de esa especie de escaneo se llegará al grupo adscrito a la revista *Contemporáneos*.

México tuvo un parto difícil con la muerte. El orgullo de morir por las deidades de la cultura prehispánica se convirtió en temor a la vida y a la muerte, pues muertos sus dioses, la vida perdió importancia, se malgastó. Los habitantes de las tierras de Anáhuac se convirtieron en hijos sin madre, lo cual quedó grabado en el inconsciente colectivo mexicano. Pasado el tiempo, y después de revoluciones e independencias, el dolor de estar vivo sigue vigente.

Al revisar la historia de la muerte, viajando por sus ciudades fundadas en el *Yo* de los escritores de principios del siglo XX, nos damos cuenta de que el concepto no evolucionó como lo hizo en Europa, sino que se interiorizó de una manera trágica, muy presente y dolorosa en las literaturas mexicanas. Ante el temor a la muerte, los mexicanos pasaron a retarla. José Guadalupe Posada fue el artista cuya obra fijó con esgrafiado profundo y permanente la ironía de la muerte en la colectividad mexicana; la fiesta y la muerte conviven en la cotidianidad y el imaginario mexicano. Tal es el caso del grupo Contemporáneos del que nos hemos dado a la tarea de rastrear aquello que simbolizó su desarraigo, su marginalidad y soledad. No los consideramos un mito, sino un grupo de escritores marcados por la muerte, que en el México de los años veinte se vivía entre risas y llanto.

No hay poeta en México que no haya leído *Muerte sin fin* o los poemas de Xavier Villaurrutia; y no hay escritor ni ciudadano que no haya visto una imagen de la Catrina. Al formar parte del paisaje cotidiano, ambas expresiones, palabra e imagen constituyen un elemento cohesivo: la muerte se constituye en la necesidad de emerger como un *nosotros* dentro de una sociedad desmembrada. La muerte, como se vive y se vivió en México, cohesiona a un grupo, sus miembros dejan de ser un *Yo* producto del mestizaje. La muerte los une y los distingue.

Por otro lado, es necesario hacer una nueva síntesis de la muerte en la literatura mexicana. La periodización de las etapas históricas será la herramienta que nos permita relacionar los acontecimientos socio-culturales y literarios que privilegiaron una mayor comprensión del fenómeno de la muerte; y decimos fenómeno, porque después del recorrido nos daremos cuenta de que es un hecho cambiante en el marco de la vida, pero que aún permanece inédito después de que se lleva a cabo. Así, por ejemplo, durante la época prehispánica, fue un acto que ennoblecía a quien ofrendaba su vida y a quien ejecutaba el acto mortuario. Su relación con Cortés fue más bien de orden guerrero cuando se consumó el sometimiento del imperio azteca y sus avatares.

En cuanto a la división histórica nos hemos basado en un criterio más que nada literario. Cada periodo corresponde a un hecho histórico relevante, así se podrá hablar de la Colonia, la Revolución, la Independencia y por último el estado actual de la muerte dentro del contexto social y literario. Dichas tipologías en las que nos decidimos catalogar a la muerte mexicana son válidas en la medida en que responden a nuestras preguntas: ¿dónde se originó la idea de la muerte?, ¿por qué se ha transformado?, ¿cuál ha sido su tendencia?, ¿por qué subsiste en la manera en la que la conocemos y *vivimos* en la actualidad? Este trabajo es un intento de superar su estudio como una serie de acercamientos generales, revisar su paso en cada contexto histórico. No obstante, la cultura mexicana se desliza por el final de la vida con la misma naturalidad con que la inicia, no es un estudio acabado; nos damos cuenta de los atributos que la muerte brinda y que aún faltan por explorar. Tan solo se da una información que da pie a buscar más procesos que sean significativos para la literatura mexicana, para ayudar a alcanzar este objetivo nos hemos apoyado en autores representativos de cada disciplina como son Bataille, Freud, Bachelard, Baudrillard, Burton, Goffman y otros, a los que nos hemos acogido.

Como ya hemos mencionado, la muerte ha sido tratada desde ángulos diversos y por diferentes disciplinas; la muerte no es como la pintan, hay que conocerla en persona, tomarla de la mano, acompañarse de ella en este tránsito por el renacimiento mexicano posrevolucionario; comprenderla desde estudios que son casi hallazgos, recuperados del cuerpo siempre joven de la Historia.

Todos hemos experimentado la muerte de una u otra manera; en forma de metáfora cuando hemos padecido el “morir de amor”, o la “muerte social”, o hemos encontrado la “muerte heroica” en textos representativos de la Revolución o la Independencia. Muchas veces sentimos y pensamos en la muerte pero no tenemos claras sus nociones. Apenas comenzamos a pensarla y de inmediato huye, se borra y desaparece en una especie de niebla inaprensible; y enseguida nos convencemos de que no nos interesa, a pesar de que la tememos más que a la vida. La muerte, sin embargo, proporciona a la cultura mexicana un esqueleto sobre el que podemos estudiar –como si fuéramos antropólogos– sus raíces, los músculos, texturas y andamios con los que se ha ido desplazando a través de la historia de la literatura, pues no olvidemos que para que la muerte esté viva, y para que se realice, tiene que existir una vida.

Uno de los grandes temas de la literatura es la muerte, de ahí que México haya dado autores cuyas obras forman parte de la literatura universal, tal es el caso de *Pedro*

Páramo de Juan Rulfo. Movidos por la pregunta de qué tiene de especial el grupo Contemporáneos, surgido durante la reconstrucción mexicana, a principios del siglo XX, por su trascendencia en la vida cultural mexicana, y por qué sigue siendo tema de investigación, nos hemos visto en la necesidad de alcanzar una conclusión y desvelar que la estructura que sostiene a este grupo se llama Muerte. Xavier Villaurrutia, con *Nostalgia de la muerte*, o José Gorostiza, autor de *Muerte sin fin*, uno de los pocos poemas largos que ha dado la literatura contemporánea, son uno de los puntales de este trabajo, además de Bernardo Ortiz de Montellano, quien fue la conciencia que recordaba constantemente la presencia de lo indigenista en la cultura mexicana.

Asomarse a la historia de la muerte en México convierte al lector en un intruso, lo dota de una sensación inquietante al observar la interioridad mexicana sin haber sido invitado a ello. Sin embargo, no podemos limitarnos a hacer un recuento de la muerte en la historia de México y dejar de lado sus construcciones; hay que nombrarla y conocer sus orígenes, el diseño de su estructura, sus espacios. Hay que encontrar la belleza en la muerte, olvidar su lado mortal, crudo y vengativo. Es por eso por lo que resulta sugerente pensar en dónde surge, por qué los artistas mexicanos conviven con ella sin conflicto, sin drama, y sobre todo, por qué los resultados desembocan en una escritura muchas veces extravagante, exagerada y hasta cierto punto marginal.

En el caso de Hispanoamérica, la escritura de la muerte ha sido poco estudiada; no se ha generado una estructura teórico-crítica alrededor del tema. Salvo algunos valiosos intentos como los de Pilar Martínez, Claudio Lomnitz y Octavio Paz, el resto se enfoca en su mayoría a tratarla desde puntos de vista útiles para las investigaciones de la literatura contemporánea, pero no fundamentales. Por estos motivos fue necesario ir en busca de sus genealogías y construir un corpus capaz de dar forma a la muerte para explicar el hecho literario del Grupo sin Grupo.

En un segundo momento, dentro de esta primera parte en la que se divide la tesis, nos volcamos en la Muerte de José Guadalupe Posada; en él arraiga definitivamente la idea de una Muerte festiva, irónica y dicharachera en el inconciente colectivo mexicano. Mucho se ha escrito sobre el autor, aunque pocos han analizado el personaje de la Catrina.

En un tercer momento nos abocamos al estudio de la muerte en Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano quien resulta ser el puntal último, el pilar que no caerá hasta el final, y la consecuente disolución de la revista *Contemporáneos*.

En una segunda parte consideramos oportuno elaborar un espectro de la muerte, dada la inexistencia de estudios que abarquen por completo su presencia en la literatura mexicana. Esta tesis será un primer intento de análisis de obras que nos han parecido representativas y que ilustran la tipología a la que nos referimos. Como ya hemos mencionado, apelaremos a aspectos sociológicos, religiosos, filosóficos o antropológicos para ilustrar las tipologías planteadas. Para cada una hemos elegido a los autores en función de la huella de la muerte que encontramos en su obra. La selección, como se ha mencionado, ha sido puramente personal, no ha sido un intento de encasillamiento de escritores en determinada época, pues coincidimos con lo que señala Antonio Lorente Medina en el caso de la novela de la Revolución, en cuanto a que los textos de cada periodo se toman en cuenta por sus rasgos comunes existentes o por una temática recurrente y una actitud común de los autores; “no se trata de un movimiento ni de una escuela literarios; tampoco se corresponde con una generación de escritores, por otra parte ya extinta”,³ y de la que, en todo caso, cabría decir que se trata, más que de la novela de la Revolución mexicana, de la “novela mexicana de la Revolución”.⁴

En cada apartado se desarrolla el concepto de muerte al que se refiere a modo de análisis y posterior hallazgo del fenómeno en los textos literarios que previamente se han elegido para su análisis. Como bitácora de viaje nos hemos acogido a las etapas bien delimitadas de la historia de México; así, y cuando sea posible, nos ubicaremos en textos de la época prehispánica, la conquista, la Colonia, la Independencia mexicana, la Revolución con su inestabilidad y violencia psicológica y las vanguardias, hasta llegar a la época contemporánea. Resaltaremos el hecho de que el siglo XIX se caracterizó por una muerte hacia fuera, política, y el siglo XX por una muerte hacia dentro, tomando en cuenta lo real maravilloso. Cerramos la tesis con una conclusión general y la bibliografía utilizada.

³ Antonio Lorente Medina, ‘La novela de la Revolución Mexicana’, en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Cátedra, España, 2008, p. 43.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

Capítulo I. Flor y muerte

1. Tragedia de la vida en la muerte

La muerte no es simplemente un hecho físico, biológico, material; la muerte es una constatación de la tragedia de *ser*⁵ vivo, de la incertidumbre del mañana, de la congoja que *vive* en la cotidianidad del mexicano.

En cada cultura, en cada núcleo social, la muerte es vista como un acontecer latente, vivo, accesible y al mismo tiempo, ignorado. En las sociedades europeas no se habla de la muerte. Es un tema, aunque ineludible, evitable, vergonzoso; hiere la integridad y la seguridad del hombre. El hecho en sí es el mismo en todas partes, aunque se aborda de manera diferente.

La muerte es una de las grandes preocupaciones del pensamiento humano. Es un tema que apasiona por su carácter misterioso, marginal, hondo. La muerte siempre se ha caracterizado por ser un tema actual, vigente, por ser hilo conductor de muchas religiones, elemento e ingrediente central de la mayoría de los autores de la literatura latinoamericana, que es en la que nos adscribimos, especialmente en la mexicana.

La muerte flota, se trasvasa a la música, la fotografía, la pintura y el teatro. Aunque no se nombra de manera explícita, la muerte parece decir *aquí estoy* desde tiempos inmemoriales.

Ante la pregunta que nos hacemos en este trabajo: ¿en dónde surge el sentimiento, la certeza y la intuición de la muerte en la literatura del grupo Contemporáneos?, nos vemos en la necesidad de remitirnos a las civilizaciones prehispánicas, pues la vivencia de la muerte tenía otras connotaciones antes de la imposición y el posterior arraigo de la religión católica en las antiguas sociedades mexicanas.

⁵ Usamos el verbo *ser* como una cualidad o característica permanente. El *ser* vivo se refiere a que el hombre tiene que interactuar, moverse, comunicarse, que no puede eludir la vida, así como no puede evitar la muerte.

2. Muerte y canto

Pero ¿cómo supimos que la obsesión por la muerte existió en el México prehispánico, en el *Tenochtlán* de nuestros ancestros? La respuesta se encuentra en los códices elaborados por los antiguos mexicanos.

La muerte estuvo presente desde la tradición oral. A pesar de que un número considerable de los forjadores de cantos permanecieron anónimos, hubo cronistas como don José María Vigil que dieron cuenta de los *Cantares Mexicanos*, descubiertos en 1880 en la Biblioteca Nacional de México, en los que se han encontrado raíces y ramificaciones intrincadas sobre la muerte que aún no se han estudiado a fondo.

Así como en toda cultura antigua, los acontecimientos se transmitían de generación en generación a través de la tradición oral. Había cantores (*cuicapique*) o componedores de cantos que vivían en los templos y que componían canciones de alabanza a los dioses, y cronistas por los que ahora podemos conocer las costumbres mexicas (mexicanas); después, a través de códices, pinturas o mapas se conservaron sus tradiciones y enseñanzas. Por medio de los cronistas sabemos que los mexicas tenían escuelas para jóvenes en donde se les impartían enseñanzas, desde el arte de la guerra a las ciencias, las artes y la retórica, entre otras.⁶ Francisco Paso y Troncoso, Ángel María Garibay K., Alfonso Caso, Justino Fernández y Miguel León-Portilla fueron importantes traductores de esta cultura antigua.⁷ A pesar de no contar con un alfabeto fonético, el pueblo mexica expresó su emoción en poemas dotados de métrica y con caracteres peculiares como el paralelismo de ideas, las aliteraciones y los ritornelos constantes.

Escribe Ángel María Garibay:

⁶Esta civilización contaba ya con una medicina desarrollada; las hierbas medicinales se aplicaban con éxito, como se puede apreciar en los escritos del doctor Francisco Hernández, protomédico del rey Felipe II y primer explorador científico de la medicina en México en el siglo XVI (1571-1577). Pilar Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, Fondo de Cultura Económica (en adelante FCE), Madrid, 1982, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 11.

“Las imágenes y metáforas se encierran en un círculo bastante estrecho: flores, aves de plumajes finos y piedras preciosas. Alguna vez aparecen el sol o las aguas, pero de fugaz manera. Otras, las metáforas resultan oscuras para nuestro conocimiento actual y éstas y las alusiones míticas a hechos que desconocemos nos dificultan la inteligencia”.⁸

Es muy importante señalar que “si se une la prehistoria y el mundo prehispánico, se abarcarán unos diez mil años. Esta raíz es muy profunda comparada con trescientos años de colonia y siglo y medio de independencia”.⁹

Según León-Portilla, en el esplendor clásico prehispánico (siglos IV-IX d.C.) es cuando aparecen las grandes ciudades, no sólo las mayas, sino también los monumentos funerarios de Oaxaca; y en el centro de México, la ciudad de los dioses, Teotihuacán, con sus dos pirámides, palacios y adoratorio.¹⁰ El primer hallazgo del culto literario a la muerte del que se tiene constancia, es el de *La muerte mitológica*¹¹, traducido por León-Portilla:

“Cuando aún era noche,
cuando aún no había día,
cuando aún no había luz,
se reunieron,
se convocaron los dioses
allá en Teotihuacán.
Dijeron,
hablaron entre sí:
—¡Venid acá, oh dioses!
¿Quién tomará sobre sí,
quién te hará carga
de que haya días,
de que haya luz?”¹²

⁸ Ángel María Garibay K., *Poesía Indígena*, Universidad Nacional Autónoma de México (en adelante UNAM) México, 1972, p. XV. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 13).

⁹ P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹¹ Todos los tipos de muerte aquí enunciados en cursiva pertenecen a la catalogación que de aquella hizo Pilar Martínez en su libro citado.

¹² Miguel León-Portilla (trad.), *Los antiguos mexicanos*, FCE, México, 1970, 2ª reimpresión, pág. 25. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 14).

Sin muerte no hay vida. Prueba de ello es el miedo que se tenía a que la muerte no rindiera vida, tal y como muestra el “mito de los soles” para la creación del Sol y de la Luna, en el que se tenía que sacrificar a dos señores mientras los dioses esperaban a que, concluido el sacrificio, salieran el sol y la luna. Al ver Quetzalcóatl (el dios benéfico) que, a pesar de ver aparecer por Oriente a los astros, éstos no se movían, habló con los demás dioses así:

“¿Cómo habremos de vivir?
¡No se mueve el Sol!
¿Cómo en verdad haremos vivir a la gente?
¡Que por nuestro medio se robustezca el Sol,
sacrifiquémonos, muramos todos!”¹³

Según León-Portilla, los dioses aceptaron la muerte a través de la inmolación para que así el sol pudiera moverse dando lugar a los días y las noches. Los hombres merecían vivir gracias a dicha inmolación. Este antiguo mito legó a la religión indígena un origen cósmico. Es la muerte la que da lugar al ciclo vital, el morir es el acto que engendra nueva vida:

“Cuando morimos,
porque vivimos, resucitamos,
seguimos viviendo, despertamos.
Esto nos hace felices [...]”¹⁴

Teotihuacán es el lugar con mayor esplendor dentro de la cultura antigua del México Central. El símbolo de la sabiduría náhuatl era Quetzalcóatl, el dios barbado, la serpiente emplumada, el dios espiritual y bienhechor del México antiguo. Compartía el lugar con la deidad de Tláloc (dios de la lluvia) y Huehuetéotl (el viejo dios del fuego), quienes sobrevivieron a la muerte de la cultura teotihuacana surgida, inexplicablemente, a mediados del siglo IX d.C. En su lugar resurge Tula, que se encuentra ahora a unos setenta kilómetros de la ciudad de México. Quetzalcóatl sigue siendo el señor de la vida

¹³ M. León-Portilla (trad.), *Los antiguos mexicanos*, p. 27. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 14).

¹⁴ *Ibíd.*, p. 15.

y de la muerte y rechaza los sacrificios humanos. Los cantos tradicionales, al seguir la historia de un pueblo, nos lo indican así:

“Se decía,
se refería,
que cuando gobernaba,
el tiempo en que estaba el primer Quetzalcóatl,
el que se nombraba 1a Caña,
entonces nunca quiso los sacrificios humanos.
Pero después cuando estuvo gobernando Huemac,
comenzó todo aquello
que luego se hizo costumbre.
Esto lo empezaron los hechiceros [...]”¹⁵

Según la reseña de León-Portilla los toltecas afirmaban que en el seno de su sociedad “comenzó todo aquello que luego se hizo costumbre”, a lo que él añadió:

“Eran buenos cantores, y mientras cantaban o danzaban, usaban tambores sonajas de palo que llamaban *ayacachtli*; tañían y componían, y ordenaban de su cabeza cantares curiosos; eran muy devotos y grandes oradores. Adoraban a un solo señor que tenían por dios, al cual le llamaban *Quetzalcóatl*, el cual era muy devoto y aficionado a las cosas de su señor y dios”.¹⁶

Es así como Pilar Martínez realiza un catálogo de muertes: *muerte de dioses por inmolación* (que ya hemos documentado), *muerte como culto*, llevada a cabo por los hechiceros que perpetuaron ese ritual, *muerte colectiva de los toltecas*, que daba cuenta de la creencia popular de que los magos provocaban en ellos una especie de embriaguez para hacerles danzar y caer, entre peñascos, al abismo. Siguiendo con el catálogo de Pilar Martínez, la *muerte mítica y expiatoria* se produjo cuando Tezcatlipoca, en figura de mago ambulante, ofreció pulque “bebida de la inmortalidad” –como dice

¹⁵ M. León-Portilla (trad.), *Los antiguos mexicanos*, p. 37. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 16).

¹⁶ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México, (segunda edición, preparada por Garibay), 1959, III, p. 188. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 17).

Tezcatlipoca mefistofélicamente¹⁷ a Quetzalcóatl que había caído enfermo, provocándole embriaguez y el acto de “pecar con su hermana”.¹⁸

Aunque Tezcatlipoca nos parezca un verdadero diablo, como lo llama Westheim, en realidad, representa el fenómeno de la fragilidad e inseguridad a la que está sometida toda vida humana. El mito de los pueblos prehispánicos no interpretaba la vida como una etapa o camino para alcanzar una existencia más perfecta y feliz. Con este profundo realismo, que es uno de los cimientos del pensamiento mágico, quiere decir que acepta el hecho de que el hombre, con culpa o sin ella, está expuesto a la desgracia, a la perdición y al aniquilamiento.

El pensamiento mágico es incapaz de representar un fenómeno de forma abstracta, conceptual; halla la explicación a toda causa en el mito, en el obrar de las deidades. La figura de Tezcatlipoca es la forjadora de desdichas, la que destruye sin motivo. Tezcatlipoca es el dios que vaga por el mundo con un espejo que humea “la ciega fatalidad”. El espejo sustituye un pie de la deidad que aparece en los códices. El espejo es la pirita que, puliéndola, es capaz de reflejar la imagen del hombre, lo cual era un hecho mágico. Al frotar la pirita con la piedra de obsidiana se producía una chispa que era capaz de generar fuego. Ambos materiales simbolizaban el principio masculino y el femenino. De ahí, “el espejo que humea”, el humo que en los dibujos de los códices sale del espejo que Tezcatlipoca lleva en lugar de un pie.¹⁹

Era tal el poder que se confería a Tezcatlipoca, que creían que lo que destruye la vida del hombre no es la certeza de la muerte sino la existencia de Tezcatlipoca quien les recordaba que el hombre no es dueño de su destino. Tezcatlipoca era la personificación de la angustia de vivir. La calavera no era un símbolo de angustia o de horror, sino el símbolo de la vida: morir significaba que la persona había estado viva; la vida no podía existir sin la muerte. Tezcatlipoca abarcaba, además, el ciclo vital del pensamiento azteca, la ecuación nacer-morir. Ese ciclo determinaba al ser humano: la vida es una fatalidad y la muerte una glorificación. Para los aztecas nada era comparable a la gloria de morir en los sacrificios. El privilegiado que moría por la causa de los dioses ganaba la admiración del pueblo ya que, además, llevaba a las divinidades los

¹⁷ “El otro bebe, se embriaga y, en la embriaguez, el sabio, el piadoso, el casto Quetzalcóatl comete excesos sexuales con su hermana Quetzalpétlatl (Anales de Cuauhtitlán). Ya sobrio es presa de la vergüenza y la desesperación. Decide huir. Abandona su imperio y se refugia en Tapallan. Tezcatlipoca ha logrado su propósito, ha arruinado a Quetzalcóatl”. Paul Westheim, *La calavera*, Breviarios, FCE, México, 1983, p. 14.

¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

mensajes de los mortales. A pesar de la muerte, existía la idea de la inmortalidad en el México precortesiano: la llamaban la indestructibilidad de la fuerza vital.

Los fenómenos en los que el hombre prehispánico centra su atención son la revolución de los astros, la reaparición y desaparición de éstos; la puesta del sol y el resurgimiento de la luz al día siguiente; el cambio de las estaciones; la muerte de la vegetación y su posterior renacimiento. Todo esto le enseña que todo está sometido a una constante transformación. La transformación es lo eterno. La fuerza vital se conserva.²⁰ La relación muerte-flor sigue en el pueblo azteca, tomará prisioneros y estos serán sacrificados al Sol en este fluir del corazón-sangre por medio del cuchillo de obsidiana.²¹ Sin embargo, como señala Westheim, Cecilio A. Robelo escribe en su *Diccionario náhuatl*:

“La luna envió un día a los hombres por medio de la liebre el siguiente mensaje: ‘Lo mismo que yo muero y renazco, vosotros moriréis para renacer después’. Pero el animal no entendió bien las palabras o torció su sentido. Lo que transmitió a los hombres como mensaje de la diosa tenía el sentido contrario: lo mismo muero yo y no renazco, vosotros moriréis para no renacer”.²²

La *muerte de un rey* en sacrificio por un pueblo se ve representada por la muerte de Ixtlilxóchitl –según suponen algunos historiadores como Torquemada y Clavijero–²³ de la que su hijo, Nezahualcóyotl, fue testigo. Este pudo huir para después volver y coronarse como rey de Tezcoco en 1431, cuarenta y siete años antes de la llegada de los españoles. Fue el primer poeta. Su gran obsesión fue la muerte, de la cual vivió siempre rodeado. Otros temas de su poesía fueron la intemporalidad de la vida, la desolada región de los descarnados, las flores y la aflicción de separarse de los seres amados:

“[...] Oíd con atención las lamentaciones
que yo el rey Nezahualcóyotl,
hago sobre el imperio,
hablando conmigo mismo,

²⁰P. Westheim, *La Calavera*, p. 25.

²¹P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 19.

²²P. Westheim, *La Calavera*, p. 27

²³P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 21.

y presentando a otros como ejemplo.
¡Oh rey bullicioso y poco estable!
Cuando llegue tu muerte
serán destruidos y deshechos tus vasallos;
veránse en oscura confusión,
y entonces ya no estará en tu mano
el gobierno de tu reino,
sino el Dios Criador y Todopoderoso”.²⁴

Atrae de este poema el lenguaje, que parece posterior a la época en la que fue escrito y nos recuerda al cristianismo. Debe considerarse que la traducción fue hecha por españoles que tal vez no alcanzaron a vislumbrar la profundidad y complejidad del contexto y de la cultura bajo la que fueron representados todos los poemas.

De acuerdo con la nomenclatura que clasifica a la muerte, la tradición oral de *muerte por erotismo* es famosa en este reinado que se caracterizó por su ambiente culto y refinado.

El binomio *erotismo-muerte* se refleja en la escena en la que Nezahualpilli²⁵, hijo del gran señor Nezahualcóyotl, se enamora de Chalchiuhnenetzin y se casa con ella. Esta mujer era tan hermosa como liviana o ligera, vocablo designado para la mujer que se entrega fácilmente a los hombres. Coleccionaba mancebos a los que mandaba sacrificar cuando ya no los quería, no sin antes ordenar que, después de arrancarles las pieles hicieran con éstas estatuas o retratos para adornar la sala en donde ella asistía. Enterado de esto, Nezahualpilli mandó matarla, lo cual se convierte en *muerte legal* al ser la ejecución una acción válida para aquellas que cometían adulterio. Posteriormente,

²⁴José María Vigil, *Nezahualcóyotl, El Rey Poeta*, Editorial de Andrea, México, 1957, p. 140. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 22).

²⁵Nezahualpilli nació en 1464 en Texcoco, ciudad capital del reino y señorío de Acolhuacan, hijo y sucesor de Nezahualcóyotl; personaje que ha sido retratado por diversos autores, como Salvador de Madariaga quien, en la novela *El corazón de piedra verde*, narra el romance entre una princesa azteca, Chalchiuhnenetzin, y un conquistador español. Salvador de Madariaga plasma con pasión la valentía de Nezahuapilli al representarlo como un rey visionario que acepta, resignado, la llegada de los españoles, y que se da cuenta de lo grotesco que resulta el acto del sacrificio humano en nombre de los dioses. Asimismo, Gary Jennings retoma a Nezahuapilli en *Azteca*, en la que muestra cómo Muñeca de Jade, o sea, Chalchiuhnenetzin, hija de Axayácatl, rey y señor de México-Tenochtitlan, manda descarnar a sus amantes para hacer obras de arte con sus pieles. Por su parte, Salvador Novo escribió la obra de teatro *La guerra de las gordas* también conocida como *In Pipiltzintzin* (Los Niños) en la que inserta un fragmento histórico dentro del texto dramático uniendo lo fantástico con lo teatral. La obra *La guerra de las gordas* hace alusión con burla e ironía a una historia acaecida en el año de 1474, plasmada en el Códice Chimalpopoca, que cuenta cómo las mujeres más gordas pelearon desnudas dando palmadas a sus pubis y sus senos. En ella representa a Chalchiuhnenetzin como una princesa fea y flaca a la que “*le hedían grandemente los dientes*”. Salvador Novo, *La guerra de las gordas*, FCE, México, 1963, p. 12.

Nezahualpilli también ejecutó a su concubina favorita al responder ésta a un canto amoroso de Huexotzincatzin, su primogénito, que estaba perdidamente enamorado de la concubina de su padre. Esta fue una *muerte legal por trato amoroso* descubierto públicamente.²⁶

Otro conflicto de *erotismo-muerte* se refiere a la mujer de Teanatzin, señor importante del reino, la cual se había ofrecido a Nezahualpilli, castigándola éste con la muerte al haber inducido a aquél al pecado. Ésta es la parte de *amor-muerte legal*. Otro aspecto es la *muerte secreta* o muerte misteriosa que se oculta en un poema dramático u homenaje al pueblo para que este no sufra la ausencia o pérdida de su rey.

La *muerte presagio* se traduce en una serie de preguntas sin respuesta dentro de un poema: “¿Con mantas finas seré yo amortajado?”, dice el poema que Cacamatzin, hijo de Nezahualpilli y nieto de Nezahualcóyotl, escribe con humildad y deseo de paz antes de ser encarcelado y atormentado por los conquistadores.²⁷ Finalmente, el caso de *la muerte de los códices* se debió a la superposición de culturas. Un fragmento de los *Informantes indígenas de Sahagún* nos lo revela claramente:

“Se guardaba su historia.
Pero entonces fue quemada:
cuando reinó Itxocóatl, en México.
Se tomó una resolución
los señores mexicas dijeron:
no conviene que toda la gente
conozca las pinturas.
Los que están sujetos (el pueblo)
se echarán a perder
y andarán torcida la tierra,
porque allí se guarda mucha mentira
y muchos en ellas han sido tenidos por dioses”.²⁸

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es lo que para los aztecas era “la fugacidad de la vida”:

²⁶Ibidem, p. 30.

²⁷Ibidem, p. 32.

²⁸M. León-Portilla (trad.), *Los antiguos mexicanos*, p. 93. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 36).

“(Si) en un día nos vamos
en una noche baja uno a la región del misterio,
aquí sólo venimos a conocernos,
sólo estamos de paso sobre la tierra.
En paz y placer pasamos la vida: venid y gocemos”.²⁹

Otra rama de la muerte prehispánica es la *muerte de privilegio* que está representada por el sacrificio que se hacía del hombre y cuyo fin era asegurar que el Sol se sostuviera en lo alto cada día. Antes de matarlo se le ofrecía una vida de placeres durante un cierto tiempo. La muerte se aceptaba con la convicción de que había una vida mejor después de la muerte. Un poema que ejemplifica la *muerte como esperanza* es *Icno-cuícatl* (Cantos de orfandad):

“En verdad lo digo:
ciertamente no es lugar de felicidad
aquí en la tierra.
Ciertamente hay que ir a otra parte:
allá la felicidad sí existe.
¿O es que solo en vano venimos a la tierra?
Otro es el sitio de la vida.
Allá quiero ir,
allá en verdad cantaré
con las más bellas aves.
Allá disfrutaré
de las genuinas flores,
de las flores que alegran,
las que apaciguan al corazón,
las únicas que dan paz a los hombres,
las que los embriagan con alegría...”³⁰

²⁹ Ibidem, p. 38.

³⁰ En *Cantares mexicanos*, fol. 2 r. (Citamos por Miguel León-Portilla, , *Literaturas de Anahuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del Sol / estudio introductorio*, selección de textos, traducción de composiciones en náhuatl y notas de Miguel León-Portilla, Siglo XXI, México, 2006, p. 81).

Por otro lado, la *muerte ordinaria* era la que acaecía de forma natural, la cual estaba rodeada de dudas, misterios y peligros, pues no se explicaban cómo era que una persona dejara de existir sin motivo alguno.

Por su parte, *Las guerras floridas*³¹ se instituyeron a fin de obtener víctimas para el sacrificio y el alimento de sus dioses; la calamidad ocurrida por el hambre en 1450 se atribuyó al descontento de los dioses por la falta de víctimas, por eso tomaron más prisioneros y así hicieron el rito de la *guerra sagrada*, cuya intención real y final era la invasión.

Cabe resaltar que las flores y la muerte (guerra-florida) eran dos obsesiones que adornan toda la lírica mexicana de aquella época. La muerte y la vida también estaban representadas en el cultivo del maíz: sembrar el fruto para que brote la vida; es por ello por lo que sacrificaban niños (el fruto de la vida), cuyo llanto era de buen agüero. Ellos deberían vivir felices, pues después de cuatro años en el *tlalocán* bello y feliz, serían sacrificados en las fiestas de Tláloc para representar a la tierra y así atraer bienes cósmicos y venturas. De este modo, el pueblo azteca se expandía y prosperaba a través de la muerte. Esto contribuyó al hecho de que algunos pueblos enemigos, como los tlaxcaltecas, acogieran a Hernán Cortés para evitar el continuo sacrificio de su gente en los rituales. Los mexicas estaban atados a un fatalismo cósmico y de la naturaleza terrestre, lo cual indicaba que tenían poca confianza en su futuro. Eso les obligaba a adoptar dioses de la vegetación, como Xipe-Tótec y Xochipilli. Pero al que más cantaban era a Huitzilopóchtli, dios de Tenochtitlán, con su vestido de plumas amarillas al que identificaban con el sol. Las plumas de quetzal eran símbolo de fecundidad y abundancia.

3. Muerte en la Conquista

La muerte era justicia y libertad. Ennoblecía a quien la vivía. “La muerte es lo efímero. El concepto de lo perecedero es a la vez el de lo perenne, de la vida que rejuvenece eternamente” escribe Paul Westheim.³² La dualidad de la vida en la muerte, y viceversa, conforma el pensamiento mágico que dio lugar a otros conceptos varios

³¹ “El objetivo básico de este enfrentamiento era capturar prisioneros vivos para llevarlos directamente a sacrificar a Tenochtitlan o Tlaxcala. Esto significa que no existía una guerra convencional tal y como la conocemos, en la que ambos bandos se enfrentan a muerte y tratan de hacer la mayor cantidad de heridos posibles”. Marco Antonio Cervera, *Breve historia de los aztecas*, Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid, 2008, p. 233.

³² P. Westheim, *La calavera*, p. 29.

como la diosa de la Tierra. El maíz tenía una connotación mágica que representaba de nuevo esa dualidad: la semilla, el grano de maíz se hunde en la tierra, se entierra para que nazca de nuevo: la muerte para dar vida. Se quema en una sartén para que muera y vuelva a nacer convertido en otra cosa. Estas visiones o imágenes corresponden a la mitología azteca en la que no vamos a profundizar como requeriría un estudio antropológico, puesto que este trabajo intenta mostrar la arquitectura del sentimiento mexicano que da lugar a la literatura y a su expresión sui generis en los Contemporáneos.

Montezuma, último rey azteca, en 1537 se amedrenta por la parálisis y el presagio: llegan noticias de las costas del Golfo sobre grandes barcas *como montañas*, con hombres blancos con barba, portadores de instrumentos que lanzaban fuego, a bordo de venados enormes y extraños. Creía que era Quetzalcóatl que volvía. Envía mensajeros con regalos para apaciguarlos y que se detengan. El pueblo, regido por otra historia y otro calendario, creyó que se trataba de algún dios esperado, hasta el momento en que los españoles cometen la matanza en el templo mayor de Tenochtitlán. En ese momento el pueblo toma conciencia de lo que sucede y defiende su ciudad. Pero es demasiado tarde. Los cantares nos dan la visión de *la muerte de México-Tenochtitlán*:

Descripción épica de la ciudad sitiada

“En los caminos yacen dardos rotos
los caballos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen los muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas
y cuando las bebemos,
es como si bebiéramos agua de salitre [...]”³³

Los guerreros tlaxcaltecas, enemigos acérrimos de los aztecas, dejan de cultivar *Flor y Canto*, esto es, el arte y la poesía, y se unen a Cortés. Surgen entonces poemas heroicos en los que se conmina a tlaxcaltecas y huehotzincas a esforzarse en ayudar a los señores vestidos de hierro para que pongan cerco a la ciudad, según la traducción de

³³M. León-Portilla (trad.), *Los antiguos mexicanos*, 1971, p. XVI. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 47).

Garibay.³⁴ Por otro lado, los grupos indígenas unidos a los aztecas para defender la ciudad reprochaban a los dioses:

“Llorad amigos míos,
tened entendido que con estos hechos
hemos perdido la nación mexicatl.
¡El agua se ha acedado, se acedó la comida!
Esto es lo que ha hecho el Dador de la vida en Tlatelolco”.³⁵

Como elegía final o *cantares tristes* en que se recuerda con pena cómo se perdió para siempre el pueblo mexicatl, citamos este patético fragmento:

Se ha perdido el pueblo mexicatl
“El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.
Por agua se fueron ya los mexicanos:
semejan mujeres; la huida es general.
¿A dónde vamos? ¡Oh amigos! Luego ¿fue verdad?
Ya abandonan la ciudad de México:
el humo se está levantando; la niebla se está extendiendo”.³⁶

No es un poema de incertidumbre. Es un poema en representación de una muerte violenta, del trauma de la conquista. Los dioses han muerto. Ha muerto una cultura. Ya no se preguntan adónde van, sino que piden que los dejen morir. La historia es irreversible:

“¡Déjennos, pues, ya morir,
déjennos ya perecer,
puesto que ya nuestros dioses han muerto!”³⁷

³⁴Ibidem, p. 48.

³⁵Ibidem, p. 48. Pilar Martínez añade una nota en la que señala que el Dador de la vida en Tlatelolco es Cortés y Marina o Malinche, aunque esto último es poco probable debido a la traducción del singular de la tercera persona.

³⁶M. León-Portilla (trad.), *Visión de los vencidos*, UNAM, México, 1971, p. 165. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 49).

³⁷M. León-Portilla (trad.), *El reverso de la Conquista*, Edición Joaquín Mortiz, México 1974, p. 21. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 49).

4. La muerte sin poema

Cuando el cantar triste dice que “se ha perdido el pueblo mexicatl”, significa que murió la muerte. La muerte dejó de pertenecer a la épica y a la magia. El “¿A dónde vamos?” del poema *Se ha perdido el pueblo mexicatl*, ya no es el “¿A dónde vamos?” de Nezahualcóyotl, que se formulaba esta pregunta de una manera más profunda, refiriéndose a la vida, al futuro inexorable e incierto, ligado a la fe de que la vida continúa aunque sea más allá de la ausencia del cuerpo físico. Escribe Westheim:

“El mito mexicano, que no conoce el infierno, que no aplaza el castigo del pecador para después de la muerte, expone al hombre a la inseguridad llamada Tezcatlipoca. Siempre, en cualquier momento debe estar preparado para que el destino lo aplaste. [...] Pero es un axioma la indestructibilidad de la fuerza vital; es una ley natural, que ni siquiera los dioses pueden violar. Con esta certidumbre el hombre del México prehispánico venció a la muerte o, por lo menos, le quitó su ‘aguijón’”.³⁸

No obstante, la tradición oral sigue viva en algunos grupos étnicos de México, especialmente entre los huicholes, del mundo náhuatl, en el Estado de Jalisco. La podemos encontrar en el mundo analfabeto, en la Sierra Madre Occidental desde la Sierra Tarahumara hasta la Sierra Madre del Sur, que comprende Oaxaca y Chiapas hasta llegar a Centro América.³⁹ Los santos que dejó la religión católica fueron adoptados como dioses nuevos. El culto a la muerte en el mundo huichol es muy importante. Cada grupo tiene sus *cantadores*, iniciadores a la muerte, quienes llevan al ser espiritual al inframundo a través de un camino lleno de peligros. Este tipo de muerte pertenece a la *muerte ordinaria*, pues se ha perdido la esencia de la muerte épica o heroica. Igual que antes, creen que la enfermedad es dada por los dioses, que bajan por la noche a castigar alguna falta o por haber sido invocados por algún brujo para aniquilar a un enemigo. Creen que las enfermedades pueden deberse a hechicería.⁴⁰

El signo de la cruz hecho hacia los confines y en el cuerpo enfermo mismo sigue siendo una constante. El canto ritual funerario contiene palabras como atole, chile,

³⁸ P. Westheim, *La calavera*, pp. 39-40.

³⁹ Conforme uno avanza hacia el sur de América, se va encontrando una arquitectura prehispánica más elaborada, con tallas y diseños más intrincados, complejos.

⁴⁰ P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 50.

chocolate, que son náhuatl o derivadas, así como palabras modernas como jabón y velas, mientras que en el México antiguo se usaba el *amole* que provenía de la hierba de maguey que usaban en su baño. Así es que envuelven el cuerpo en un petate, lo atan suspendido en un madero, lo cargan al hombro por los cuatro extremos, dos hombres en cada uno, lo levantan y el cantador habla al cuerpo, llorando y disculpándose por no haber podido salvarlo. “En efecto, nunca llegó a concretarse en la poesía y en la sabiduría nahuas la idea de otra vida después de la muerte”.⁴¹ La tradición funeraria actual da la clave de la profundidad de la actitud atávica indígena que se ha estudiado a través de los siglos. Cabe señalar que los huicholes esperan la muerte de una manera pacífica, no con una actitud guerrera como en los otros tipos de muerte precortesiana, en los que la mayoría descansaba en un trasfondo heroico llevado a cabo por cautivos, esclavos y luchadores, en el sentido de ganarse la muerte, de tener una comunión con lo sobrenatural.

5. La muerte niña

Para comprender la muerte en la psicología y el imaginario mexicano hay que considerar la fusión de la presencia hispánica. La estructura jurídico-social del estado azteca es la base del acercamiento al sentimiento peculiar de la muerte mexicana. La educación azteca se basaba en una disciplina severa. Utilizaban la crueldad para lograr una moralidad inviolable. La desobediencia a los mandatos y leyes se castigaba con sanciones corporales y torturas. La embriaguez entre los jovencitos merecía la muerte. Todas las actitudes que violaran las leyes establecidas se castigaban con las penitencias más crueles; así se buscaba conservar el orden jurídico, moral y social. Todo estaba dirigido a cuidar la ley y a mantener aplacada la ira de los dioses. Había respeto por la persona, pero no por la vida.

La idea del mundo mítico y ritual azteca se engendraba en el niño desde antes de nacer. La infancia participaba de las costumbres severas y las ceremonias religiosas que coexistían con la idea de la muerte. El niño sabía desde entonces que el cielo era donde se gozaban los deleites celestiales. La muerte liberaba al hombre de su cárcel pasajera. “El mito mexicano que no conoce el infierno, que no aplaza el castigo del pecador para después de la muerte, expone al hombre a la inseguridad llamada Tezcatlipoca.

⁴¹José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl*, Sep/Setentas Diana, México, 1979, p. 39. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 53).

Siempre, en cualquier momento, debe estar preparado a que el destino lo aplaste”,⁴² escribe Paul Westheim. Así es que la idea de la existencia de un destino inexorable era concebida y experimentada desde la infancia.⁴³ Revisemos una de las pláticas religiosas del náhuatl dirigidas al niño recién nacido:

“¡Ay!, tú has sido enviado aquí a la tierra
donde uno se cansa, donde se pena,
donde hay dolor y uno se angustia,
donde aflicción y congoja reinan e imperan.
Aquí hay molesta fatiga, hay cansancio,
llagas, tormento y dolor.
¡Ay!, en verdad fuiste enviado aquí a la tierra
y en verdad no vienes a la alegría ni al descanso,
en verdad tus huesos, tu carne
en verdad trabajarás como un esclavo;
para cumplir con tu trabajoso deber
te cansarás en esta tierra
porque aquí fuiste enviado”.⁴⁴

Esta es la idea que de la vida se tenía después de la conquista. El término *esclavo* ya era utilizado para denominar la opresión y el sufrimiento. “La conquista fue para el niño azteca la más contundente fatalidad: el fin de las leyes y de la familia. [...] La muerte dejó de ser un descanso y una glorificación, para convertirse en un temor”,⁴⁵ apunta Díaz Cortés. El concepto e idea de muerte se europeizó, es decir, los hombres comenzaron a aferrarse a la vida. La muerte cobró otra importancia, se malgastó. Del orgullo se pasó al temor. Es por eso por lo que hoy se le falta al respeto: carece de dignidad, ya no es lo que fue; se transformó en un personaje irónico, de risa, resultado de la mezcla de dos culturas.

6. Materiales

⁴² P. Westheim, *La calavera*, p. 39.

⁴³ Véase Patricia Martel Díaz Cortés, ‘Apuntes sobre la muerte en la poesía infantil de México’, tesina de licenciatura en Letras Españolas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1970, p. 14.

⁴⁴ Contenida en el libro VI del Manuscrito de Florencia. Traducción del náhuatl de Hans Dietschy. (Citamos por P. Westheim, *La calavera*, p. 40).

⁴⁵ P. Martel Díaz Cortés, ‘Apuntes sobre la muerte en la poesía infantil de México’, p. 14.

En los códices⁴⁶ se plasma información de la época: costumbres, rituales, historias, tradiciones, eventos, cantos, leyendas, por medio de ideogramas, muchos de los cuales aún no se han podido interpretar. Para su elaboración se utilizaba piel de venado y corteza del árbol de diferentes especies, como el amate.⁴⁷ Se lee con frecuencia que había maestros que *cantaban* la tradición plasmada en los códices, y la enseñaban a los muchachos que lo aprendían de memoria en las pinturas, es decir, ya aprendían a leer. La pintura se utilizaba como relato, de ahí que continúe la tradición oral como forma de dar fe de la historia. Los códices son pocos.⁴⁸ Muchos de ellos fueron destruidos durante la conquista por su preocupación religiosa y repulsión por los sacrificios humanos. Tal vez pensaron que destruyendo esos papeles, destruirían el pensamiento que resultaba contrario al dios y a los santos que ya habían creado. Fue un

⁴⁶“En México, los códices eran libros de diferentes materiales como piel de venado, papel de gusano o podían ser de varias fibras vegetales. A juzgar por los códices manuscritos que hasta el presente se conservan, el papel de fibras vegetales fue el más empleado. En general este último procedimiento lo usaron los aztecas y mayas con preferencia; los códices mixtecos y los del llamado ‘grupo Borgia’ están pintados sobre papel de venado. También los cronistas mencionan que ‘los indígenas escribían sobre unas hojas de cierta delgada corteza interior de los árboles’. Sometían la sustancia vegetal a un tratamiento especial, machacándola con piedras calizas para dar buena consistencia y cerraban los poros de las fibras mezclando la masa con agua. Posteriormente, Humboldt escribe acerca del maguey –variedad de *Agave americana*– como uno de los vegetales usados: ‘El papel en que los antiguos mexicanos pintaban sus figuras jeroglíficas estaba hecho con fibras de las hojas del agave maceradas en agua y pegadas a tongadas como las fibras del *Cyperus* de Egipto y de la morera (*Brousonetia*) de las islas del mar del sur. He traído varios fragmentos de manuscritos aztecas en papel de maguey y de un grueso tan variado que los unos parecen cartones y los otros papel de la China’. (Humboldt, 1966:281). El mismo erudito nos explica lo que quiere decir el mencionado papel de gusano. Se refiere a que en muchos lugares de México se encuentran suspendidos de las ramas de varios árboles, principalmente en las ramas del *Arbutus* madroño, unos saquitos de forma oval: ‘Estos saquitos llamados ‘capullos de madroño’ son producto del trabajo de un gran número de orugas del género *Bombyx* de *Fabricius*, insectos que viven en sociedad y trabajan juntos’. (P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, pp. 63-64).

⁴⁷ “El papel amate (náhuatl: ámatl) es un tipo de soporte vegetal cuyo origen se remonta a la época prehispánica de Mesoamérica. Se le llama papel porque se fabrica a partir de las cortezas de los árboles, aunque el proceso de manufactura es bastante distinto al que se emplea para la producción del papel común. El papel amate se realiza de modo artesanal, aplastando las cortezas de los jonotes blanco y rojo (*Ficus cotinifolia* y *Ficus padifolia*), las mismas que se cuecen en agua con cal (Miller y Taube, 1993:131). El resultado es una lámina vegetal fibrosa de colores que van del marrón oscuro al amarillo paja. Su uso en Mesoamérica se ha ubicado en la lejanía del Preclásico Medio, a principios del primer milenio antes de la era cristiana. Algunas representaciones iconográficas de los pueblos mesoamericanos prehispánicos dan cuenta del uso de este material [...]”. http://es.wikipedia.org/wiki/Papel_amate, junio de 2009.

⁴⁸Quedan los códices actuales que son los depositarios de la tradición oral. Estos códices son la manera plástica de representar los cantos tradicionales de los indígenas. En aquellos grupos en los que hubo poco contacto con los misioneros se cultiva la representación gráfica de la historia, de sus tradiciones. Estas figuras resaltan por su peculiar colorido que nos recuerdan a las abstracciones que conocemos en la actualidad de nuestros antepasados anahuacas o habitantes de la tierra de Anáhuac. Los huicholes son un grupo representativo de este arte. Pilar Martínez describe la técnica con la que realizan dichas tablas en las que plasmas sus códices: “[...] son unas tablas llamadas nearikas (cara, aspecto, dibujo), sobre las que ponen cera de abeja y resina que alientan al sol. Cuando se pone blanda dibujan las figuras con los dedos sobre ella y con una técnica manual van pegando ágilmente un hilo-estambre. Así convierten en pintura la tabla dándole realce al color que quizá pocos pintores hayan conseguido jamás”.

afán de crear otra cultura sobre la que ya existía, escribe Pilar Martínez. La huella de la muerte sigue su linaje tatuado en las palabras de la historia; los documentos la avalan, dan fe de ella:

“La cultura indígena precortesiana es, sin género de dudas, distinta a la cultura indígena contemporánea. Hemos visto cómo aquella fue decapitada y cómo se indujeron, compulsivamente, elementos Occidentales en las formas de vida de las comunidades plurales: pero se procuró de cualquier modo que conservara un ostensible perfil indígena”.⁴⁹

Paradójicamente, la mayoría de los cronistas fueron frailes que reconstruyeron a su manera la tradición indígena. A pesar de que la aculturación y el mestizaje son evidentes, las raíces indígenas siguen latentes en las artes de México; sólo que hay que buscarlas en lo más auténtico debido –como ya hemos señalado– al afán por cubrir aquellos aspectos que a los colonizadores, entre ellos los sacerdotes, les parecían salvajes o fuera de su entendimiento. Podemos decir que la culturización no se llevó a cabo en la mayoría de los grupos sociales de México. El grupo huichol es el único en el que podemos constatar este fenómeno a través de los códices pictóricos que conservan el modo de pensamiento, conocimientos, costumbres y reglas, a pesar de haber perdido, por razones históricas, su tradición profunda a causa del nomadismo al que se vieron orillados.

La magnificencia y solemnidad de la muerte trascendió al virreinato y conserva sus formas particulares hasta la modernidad. Surgen entonces algunas preguntas: ¿cómo se ha manifestado la muerte desde entonces en la cultura mexicana?, ¿cuál ha sido su evolución? Los variados disfraces con los que ha llegado hasta nuestros días han conseguido engañarnos y vendernos la idea de que es trágica; pero también es capaz de quedarse a vivir en los campos de la cotidianidad psicológica y física del mexicano como si se encontrara en casa. La muerte se convierte en una hierofanía, un guiño a lo sagrado, un vínculo lúdico establecido con la tragedia de la muerte. El hombre ya no es el que se inmola para agradar a los dioses; ha dejado de halagar a la muerte. El hombre se transforma en un ser sumiso y miedoso, pero *muy macho*, porque se enfrenta a la muerte, baila con ella, la disfraza, le canta, le cocina, le inventa poemas, la seduce, la

⁴⁹ Gonzalo Aguirre Beltrán, *El proceso de Aculturación y el Cambio Sociocultural en México*, Editorial Comunidad, Instituto de Ciencias Sociales, México, 1970, p. 37. (Citamos por P. Martínez, *La muerte en la vida y libros de México*, p. 150).

trata de *tú* aunque, llegada la hora, esté muerto de miedo y encomendándose al dios heredado de la madre patria, tal y como muchos textos literarios nos han dejado ver a través de hechos minúsculos que poco a poco lo translucen.

7. Hierofanía

Lo sagrado fue profanado por las fuerzas cortesianas. Los frailes inventaron un lenguaje nuevo para los habitantes de Anáhuac en el que cupiera la muerte representada con un cráneo de esqueleto, la muerte trágica y lo profano. Se reinaugura la muerte sin ellos saberlo. Si los occidentales consideran la muerte como un fin violento, más abominable les parecía la inmolación, el sacrificio humano como ritual, honra y sacrificio. Al decir de Westheim, el occidental nace y se reproduce con el recuerdo heredado de las hogueras de la Inquisición en las que se calcinaba a los herejes, ¿cómo no permitir entonces la expresión de ironía y juego con la que los mexicanos se comen a la muerte bajo la representación de una calaverita de azúcar? Las hierofanías llegan a herir dependiendo de cómo se manifiesten. Ante esta situación, Mircea Eliade apunta que “el occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles”.⁵⁰ Según su concepción, dichos objetos no son adorados en cuanto tales, sino por el hecho de mostrar lo sagrado, su estatus de hierofanta; aquella representación que trata de explicarse como sagrada por ser una realidad que no pertenece a nuestro mundo conocido, natural y ordinario. Lo sagrado y lo profano, según Mircea Eliade, son dos maneras de estar en el mundo. Lo sagrado está asociado a perennidad, eficacia y realidad, que es aquello en lo que el hombre desea mantenerse con mayor intensidad. Lo profano está asociado al hombre no-religioso y en concordancia con la modernidad. En ésta, la alimentación y la sexualidad, son procesos orgánicos; para el “primitivo”, como lo entrecomilla Eliade, no son actos fisiológicos, sino “sacramentos”, una comunión con lo sagrado.⁵¹ Como vemos, la muerte como hierofanía está más cerca de lo sagrado, la coloca en el centro del debate, pues es un enclave analítico sumamente productivo.

8. La muerte ancestral

⁵⁰ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Labor/Punto Omega, Barcelona, 1967, p. 19.

⁵¹ *Ibíd.*, pp. 20-21.

Muerte niña. Muerte inmóvil. Muerte tiesa, inamovible, fiel, estática y eterna. No hay transiciones. La muerte se queda a vivir en México. No evoluciona como en Europa, en donde, a punto de surgir la Edad Media, el hombre intenta librarse de su temor a la muerte, al infierno, al Juicio Final, nombrándola a través de la poesía, el teatro, la pintura y las artes gráficas, en los que se planteaba el hecho de la caducidad de lo terrenal. Esta representación en las artes se llamaba la danza macabra y se desarrolló desde el siglo XIV hasta el XVI. En cuanto a la literatura, la publicación más divulgada del siglo XV, traducida al francés, alemán, inglés e italiano, y la que tuvo más éxito, fue el *Ars bene moriendi*, el arte del bien morir, de autor hasta ahora desconocido.⁵² En este libro se plasman cinco asechanzas que procurarán desviar al hombre de la bondad: el dudar de la fe, la mala conciencia, el apego a las riquezas, la desesperación y la soberbia o enorgullecimiento. En ese tiempo se creó el *Ars moriendi* (“Y ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte”).⁵³ La danza macabra y sus distintas manifestaciones hacen pensar en la muerte a aquellos que no la recuerdan, que viven sin cuidado, entregados a la euforia de las pasiones terrenales. Las advertencias sobre los excesos se redactaban en versos toscos que recordaban el *Memento mori*.⁵⁴

La danza macabra bailó en otras culturas que documentaron su paso y estancia a través de las diversas manifestaciones plásticas. La peste era el azote de esa época, y en la danza macabra estaba representado el diablo de la peste y todos los estratos sociales: desde el Papa hasta la ramera. La representación es la de una calavera que los saca a bailar, y la Muerte les toca el son. La danza macabra se convierte en símbolo popular aunque después se desvanezca. Tal vez fue en esa transición en la que comenzó la fascinación y la burla que dio como resultado una imagen irónica de la Muerte bailando. Los hombres de esa época tuvieron la oportunidad de cuestionarse el origen de tanto sufrimiento, de tanta muerte; sabían quién era el culpable. En ese tiempo fueron capaces

⁵² “El hombre medieval se imagina una lucha enconada entre ángeles y diablos que se disputan el alma del que acaba de morir. Por esto es tan importante ‘morir de buena muerte’, morir con la esperanza de ‘ganar el reino de los cielos’. El momento dramático es la hora de la agonía, en que el diablo, recurriendo al amplio repertorio de sus mañas y astucias, hace un último esfuerzo por inducir al fiel a la apostasía. Los grabados en madera que ilustran el *Ars moriendi* representan estos intentos del Enemigo y la ayuda que prestan benignos ángeles al angustiado moribundo”. (P. Westheim, *La calavera*, p. 51).

⁵³ *Ibíd.*, p. 52.

⁵⁴ Era una exhortación a una vida grata a Dios. La más célebre de estas imágenes fue una serie de frescos en el pórtico del cementerio del convento de frailes menores de los Santos Inocentes, en París. En Alemania la más famosa fue la de la iglesia de Santa María en Lübeck, pintada sobre planchas de madera en 1463 y trasladada a lienzos en el siglo XVIII. En Suiza aparece el tema en dos frescos pintados en Basilea a mediados del XV.

de culparse y buscar los cimientos de tal crueldad, cosa que no sucedía en México, pues no tenían la oportunidad de intentar nada. Estaban sometidos, ya no eran dueños de sí mismos. Habían muerto junto con sus dioses. Esa fue su última ofrenda. Muertos los dioses, se acabó el orgullo; si acaso, una actitud que configuraba un reto a la muerte era el desafío, un decir: no le temo a la muerte. Esa fue la instancia discursiva que se adoptó a partir de ese momento. El temor europeo a la muerte se acuñó en la psique del mexicano a instancias de la pérdida de la propia muerte. De algún modo se extravió la autenticidad y arribó el mestizaje para quedarse a vivir en la interioridad de aquél, que dio como resultado su peculiar idiosincrasia. Es probable que ahí naciera el machismo: al no tener una muerte a la que brindarse con alegría, honra y orgullo (su propia concepción de muerte), tornaron a retarla.⁵⁵

Basta tomar como ejemplo el género de las baladas mexicanas para darse cuenta de la transformación sufrida: “No le temo a la muerte, más le temo a la vida; cómo cuesta morir cuando el alma anda herida”,⁵⁶ dice la letra de una canción ranchera popular. “El macho, el gran chingón, el sumo sacerdote de la violencia es la figura paterna arquetípica en América Latina”, escribe Thomas MieBgang en sus *Observaciones sobre arte, finitud y trascendencia de la muerte en América Latina*.⁵⁷

⁵⁵ “La posición constante de burla y desprecio a la muerte, según aparece en la poesía popular mexicana, haría pensar que el mexicano no teme a la muerte, la ve con indiferencia, la domina. La importancia que tiene dentro de la vida mexicana nos hace ver que la realidad es distinta: la obsesión por la muerte y la postura arrogante o festiva que se adopta ante ella tratan de ocultar, o de disminuir al menos, el terror que produce. El culto a la muerte se encuentra enclavado dentro de un terrible problema vital: la vida no significa nada, no ofrece ni perspectivas ni soluciones, y de esta manera vivir y morir vienen a resultar lo mismo. Ante la intrascendencia de una vida sin sentido ni justificación, la muerte brinda un camino distinto, y por eso se canta:

Vuela, vuela, palomita,
vuela si sabes volar,
y anda avísale a mi madre
que me van a fusilar.

Así cantaba y decía
en Puebla Cirilo Arenas,
que a la muerte no temía
porque nos quita de penas.

La poesía popular mexicana encauza el tema de la muerte por dos vías distintas: el desprecio y la burla, pero ambas son caminos para ocultar el miedo; uno, que elige el corrido, conduce al heroísmo, el otro, preferido por la canción, lleva al humorismo macabro.” (María del Carmen Garza de Koniecki, ‘La muerte en la poesía popular mexicana’, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El México, Colegio de México, 1970, pp. 409-410).

⁵⁶ Canción de *La muerte* de José Alfredo Jiménez, mexicano. Fuente: <http://www.planetadeletras.com/index.php?m=s&lid=157787>, junio de 2009.

⁵⁷ Thomas MieBgang, ‘Incansable Muerte sin fin. Observaciones sobre arte, finitud y trascendencia en América Latina’, en *¡Viva la Muerte! Arte y Muerte en América Latina*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Vik Muniz, VEGAP, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, p. 34.

Finalmente, la imagen de la danza de la muerte perdió importancia, se malgastó, como señalamos anteriormente. Del horror hacia la muerte la atención se tornó en contemplación intelectual sobre la perecedera vida terrenal. Los filósofos, poetas, científicos y la exactitud con que operaban trajeron consigo una evolución del fenómeno. Aunque el imaginario colectivo sigue habitado por diablos y brujas, la ciencia comienza a imponer una visión racionalista de aquella representación de la muerte. No es imposible que, como señala Paul Westheim, la danza de la muerte tenga su origen en la vieja superstición germánica, plasmada a través de sus leyendas y cuentos de hadas, de que los muertos abandonan sus tumbas a medianoche para bailar, como lo representa Schedel en un grabado de madera titulado *Crónica mundial*. Así, al caminante que pasara por ahí, lo obligaban a bailar hasta que cayera muerto.

Capítulo II. La Posada de la muerte. El arte popular.

José Guadalupe Posada

1. La muerte y sus disfraces

Muerte. Morir. Expirar. Fenecer. Perecer. Apagarse. Criar malvas. Bajar al sepulcro. Extinguirse poco a poco. Bajar el telón. Receso. Defunción. Ruina y aniquilamiento. Caerse redondo. Caer como chinchas. Quedar en el campo. Acabarse la vela. Último suspiro. Bajar definitivamente la cabeza. El sueño eterno. Transición a una vida mejor. Diñarla. Abandonar el despojo mortal. Quedarse frito como un pajarito. Cerrar los ojos durante un tiempo muy largo. Acabar perdiendo el aliento. Irse por delante. Ser el increíble hombre decadente. Pasto de gusanos. Pagar con el pellejo. Dejarse la piel. Hincar la rodilla. Irse al otro barrio. Colgar los tenis. Entregar el equipo. Pasar a mejor vida. Petatearse.⁵⁸ Valer (“Ya valió”, se dice cuando alguien muere o cuando algo deja de funcionar). Chupar faros. Irse (“Se nos fue” o “se fue”). Consumirse. Liar el petate. Llegar el momento. Hacer la maleta. Adelantarse. Pirarse. Ponerse tieso. Planchar al muñeco. Darle viaje. Pedir pista. Ya bailó. Se lo chupó la bruja. Se lo llevó la calaca. Se lo llevó la dientona. Mirar las flores del lado de las raíces (Julio Cortázar). Ir a dar de comer a los gusanos. Se lo cargó la pálida. Caducar. Enfriarse. Viaje eterno. Se quedó tieso. Vida eterna. Estirar la pata. Ir a buscar minerales. Marcharse. Azotó la res.

La muerte siempre ha sido una diva. Enigmática. En literatura, en ciencia, en todas las expresiones humanas hay un sinfín de definiciones para nombrar la muerte. Pero nadie como Posada. Él sí sentó bases contrarias a la danza macabra que era la expresión del horror que inspiraba la muerte repentina tal y como se vivía en la Europa devastada por la peste. Era un estar preparados para cuando llegara el momento. La herencia que el grabador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913) recibió fue la ironía de la danza macabra que se burlaba de los que alardeaban de su posición, riqueza, poder y elegancia. En la danza macabra aparecían cabellos unidos al cráneo, y por eso

⁵⁸En los pueblos indígenas era costumbre envolver al muerto en un petate para después enterrarlo. De ahí el término.

trascendió la idea de que era femenina, pues originalmente se dirigían a ella como *el muerto*.

2. La muerte sin salida

Para llegar a Posada, cabe destacar que, después de la Guerra de la Independencia, México entró en un estado de reconstrucción en todos los niveles, lo que impidió que las manifestaciones culturales se desarrollaran. La inestabilidad era promulgada en los diarios de corte político. La responsabilidad de educar a la gente recaía en el periodista. Poco a poco comenzaron a circular publicaciones que motivaron una efervescencia cultural y se crearon órganos propios para dar a conocer sus proyectos. Los libreros y editores vivieron un gran auge. Sin embargo, muchas revistas tuvieron una corta vida. En México sólo se conocían las revistas españolas y francesas, como *L'Illustration*. Las escuelas de pintura adoptaron las técnicas con las que se reproducía la vida europea, por eso se nota la influencia de los litógrafos caricaturistas franceses, que eran las referencias de ese tiempo y lo que encargaban los editores. El porcentaje de gente que sabía leer era muy bajo; sin embargo, las publicaciones con temas románticos atraían la atención. Fernández de Lizardi recopiló a través de su obra un compendio de costumbres y afrancesamientos. Como escribe María Esther Pérez Salas, *El Periquillo Sarniento, Don Catrín de la Fachenda o La Quijotita y su prima* hicieron desfilar las costumbres de la época, así como los afrancesamientos introducidos en determinados círculos novohispanos.⁵⁹

En el año 1867 se estrena un nuevo gesto retórico hacia los muertos. Los intelectuales liberales triunfaron y las nuevas facciones del gobierno se afanaron en reconocer tanto a las víctimas liberales como a las conservadoras. Los presidentes Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, Manuel González y Porfirio Díaz hicieron lo mismo. Se creó la Rotonda de los Hombres Ilustres en el panteón municipal de Dolores en la ciudad de México.⁶⁰ Dicho culto se caracterizó por la fastuosidad y los honores a los hombres muertos en los ritos funerarios; así se evitó la profanación del héroe. Reinaba la efervescencia posrevolucionaria. Porfirio Díaz incorporó incluso a enemigos

⁵⁹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., 2005, p. 184.

⁶⁰ Matthew Esposito, 'Memorializing Modern México: The State Funerals of the Porfirian Era, 1876-1911', tesis de doctorado, Department of History, Texas Christian University, 1997, *passim*. (Citamos por C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, México, FCE, 2006, p. 360).

de antaño, como Juárez y Lerdo de Tejada, en la lista de héroes festejables. Maximiliano de Habsburgo no estaba incluido porque era extranjero, aunque Benito Juárez destinó una partida para el general indígena Tomás Mejía, que trabajó para Maximiliano, quien posteriormente fue idealizado para la historia.⁶¹ Como resultado de una época convulsa y llena de muerte, Posada plasma en sus grabados el rompimiento entre la muerte insulsa y la muerte glorificada. Es un retorno a la muerte heroica de antaño, pero transformada.

Cuando los muertos fueron honrados y la historia nacional tomaba un cauce tranquilo se comenzó a imprimir *calaveras* para hacer escarnio de aquellos que figuraban en el mundo público y en el régimen. Nadie contó la historia como lo hizo José Guadalupe Posada, “tan grande como Goya o Callot”.⁶² Fue el intérprete de los sentimientos del pueblo de México e hizo más de quince mil grabados. Es un artista que equilibra con perfección los claroscuros, que da vida a “la muerte que se volvió calavera, que pelea, se emborracha, llora y baila”.⁶³ Fue el creador de La Garbancera, posteriormente llamada La Catrina por el muralista Diego Rivera.⁶⁴

3. Antecedentes

El 2 de febrero de 1851 a las diez de la noche, según consta en su acta de nacimiento⁶⁵, nació José Guadalupe Posada en la ciudad de Aguascalientes. Era hijo de Germán Posada, de oficio panadero, y de Petra Aguilar. Tuvieron seis hijos, de los cuales el cuarto fue José Guadalupe. Desde muy pequeño le gustó dibujar. De 1873

⁶¹ Véase C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 360.

⁶² Eduardo del Río, *Posada, el novio de la muerte*, Grijalbo, México, 1996, p. 8.

⁶³ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁴ La Catrina de Posada en realidad no es La Catrina; su nombre real es La Calavera garbancera. Los garbanceros o las garbanceras eran los indígenas que querían ser como los españoles, y no como indígenas. El popular símbolo de la muerte, La Catrina, no fue bautizada por su creador, José Guadalupe Posada, asegura Agustín Sánchez González, investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). Señala que no es que Rivera le haya cambiado el nombre, sino que cuando se hizo el primer libro de Posada, en los años 20, Rivera observó la obra del grabador y se le ocurrió llamarla La Catrina y la dibujó con vestimenta en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. “Normalmente se le atribuye a Posada su nombre y vestimenta, y eso se debe a la ignorancia de los críticos y de la sociedad. La creación de Posada solo fue la cabeza y el busto”, señaló el especialista, que agrega que fue Rivera el que marcó la pauta en términos estéticos de lo que era nacionalismo y lo que no, “es decir, marcó lo que debiera ser mexicano. Las tehuanas no eran un símbolo nacional, sin embargo, bastó con que lo dijera Rivera para que se convirtiera en un icono nacional. Entonces, cuando Rivera rescata a La Catrina le pone nombre; gráficamente Diego palomeó lo que es bueno y lo que es malo en la cultura mexicana”. *El Financiero en línea*, martes 3 de febrero de 2009. Fuente: <http://renegadosensutinta.blogspot.com/2009/02/quien-bautizo-la-catrina-de-posadadiego.html>, junio de 2009.

⁶⁵ E. del Río, *Posada, el novio de la muerte*, p. 14.

hasta 1887 trabajó y dirigió una escuela en la ciudad de León, en el estado de Guanajuato. Después de aprender el oficio de grabador en el taller litográfico de don Trinidad Pedroza, se trasladó a la capital mexicana en 1887. Se casó con María de Jesús Vela. En 1876 Trinidad Pedroza le había vendido su taller de Aguascalientes, pero lo perdió con la “terrible inundación de 1888. La peor del siglo”.⁶⁶ Entonces vuelve a la ciudad de México y se instala en la calle de Moneda, en el centro de la ciudad. Nadie conoce al hombre de provincia y nadie le compra sus grabados, excepto don Irineo Paz, abuelo del poeta Octavio Paz, que enseguida percibe su talento y lo contrata para ilustrar *La Patria Ilustrada* junto a José María Villasana, otro de los mejores caricaturistas de aquella época. Con buril y directamente en láminas de cinc, Posada comienza a cincelar su propio mito, pues su obra conforma su biografía. De su vida privada poco se sabe; sólo existen dos fotografías que lograron captar a Posada, una en la que está con su hijo y otra en la que aparece fuera de su taller de la calle de Moneda, junto a la iglesia de Santa Inés. Su hijo murió prematuramente, por lo que la descendencia quedó truncada.

Por la misma época conoce a Manuel Manilla, el padre de las calaveras. Éste, solidario, lo presenta a Antonio Vanegas Arrollo, su editor, con quien Posada desarrollará su gran obra.⁶⁷ Comienza a trabajar a sueldo desde el primer día hasta que muere en 1913. Trabajó ilustrando distintos diarios: *Argos*, *La Patria*, *El Ahuizote* y *El hijo del Ahuizote*. Estos diarios y las hojas volanderas de color, de tradición española, llamadas en México “corridos”, llegaban a los lugares más apartados de la República⁶⁸. De cualquier forma, México está unido a la muerte, y nunca como en aquella época. “Si hay un país que conoce íntimamente la muerte, que se duerme con ella y se levanta con ella, ese es México. [...] Incluso en México la muerte no tiene salida”, dijo José Saramago en una entrevista.⁶⁹

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 28.

⁶⁷ “Si es indiscutible lo que dijo Auguste Renoir: que la obra de arte se caracteriza por ser indefinible e inimitable, podemos decir que la obra de Posada es la obra de arte por excelencia. Ninguno imitará a Posada: ninguno definirá a Posada. Su obra, su forma, es toda la plástica: por su contenido, es toda la vida. Cosas que no pueden encerrarse dentro de la miserable gaveta de una definición. Diego Rivera”. (Citamos por E. del Río, *Posada, el novio de la muerte*, p. 11).

⁶⁸ “Romances impresos en hojas volantes, adornados con ilustraciones al texto, se recibían desde hacía mucho en México, procedentes de España; en el Museo Nacional se conservan algunos romances españoles, fechados en 1736. Estos impresos españoles sirvieron de modelo a los mexicanos, quienes crearon ‘el corrido’, o sea, una modalidad del romance, que se canta con un ritmo especial”. Justino Fernández, *El arte Moderno en México*. (Citamos por Luis Seoane, *José Guadalupe Posada. Las calaveras y otros grabados*, Nova, Buenos Aires, p. 8).

⁶⁹ Fuente: <http://www.jornada.unam.mx/2005/11/13/a05n1cul.php>, junio de 2009.

Muere Manilla en 1895 y Posada se coloca como el primer grabador de México. Su trabajo es rico en técnicas y trazos que imitan el grabado europeo. Vanegas Arroyo, el poeta oaxaqueño Constancio Suárez y José Guadalupe Posada conforman un trío que crea en México un nuevo tipo de periodismo que llega a las clases populares a través de las hojas “de papel volando”, que costaban un centavo y anunciaban los sucesos más notables.⁷⁰

Inmerso en la vida porfiriana con su oropel y sus excesos, Posada no era ajeno a la tragedia del hambre del pueblo, la explotación del campesino, la brutalidad de la policía y el ejército, y la farsa electoral; todo quedó patentado en su obra. En él converge la imagen del indio –representada por sus trazos burdos y por ende, no apta para figurar en los pasquines de moda– y la civilidad simbolizada en su trabajo desarrollado con planchas de metal de técnica importada.

Posada plasmaba imágenes a las que la fotografía no tenía acceso. Fue un grabador preciso y contundente, como ahora puede ser una cámara digital con la que podemos retratar la realidad en toda su efervescencia y retocarla hasta exacerbar su realidad. Posada no necesitó de retoques, simplemente plasmaba en un lienzo un corpus completo de la realidad mexicana signada por momentos críticos con los que ha estado sembrada su historia. En sus imágenes podemos ver la denuncia en volantes de los campos de concentración en Oaxaca, reseñas de motines populares que denuncian el hambre, brotes organizados contra el partido porfirista, ya desde entonces afiliado al Partido Revolucionario Institucional, y los mítines anti-reeleccionistas de Madero.

Todo esto fue posible por un antagonismo ancestral: los grupos indígenas vivían en eterna batalla por dominar el uno al otro. Dos culturas antagónicas convergían en México; por un lado, una que intentaba imponerse sobre los significados de la vida cotidiana; por otro, la que se resistía a la dominación. El gobierno calificaba de bandidos a los que se oponían a los abusos de los encargados de imponer el orden, y Posada los convertía en héroes o enemigos del sistema. Las *calaveras* comenzaron a circular para enjuiciar a las figuras públicas y al régimen. Eran la contraparte de la muerte solemne y dolorosa. Eran un coqueteo de la muerte descarnada y la broma. Si el mexica mexicano, habitante de la tierra de Anáhuac ya estaba muerto de antaño, qué más daba vestir su cotidianidad de muerte. Posada plasma el horror de la gente del pueblo y comienza a vestirlo de gala. Dejó a un lado los exordios y se adelantó a la pena

⁷⁰Después de 1900, Posada adoptó la técnica de la zincografía. Se inspiró en los litógrafos de la revista *La Orquesta*, como Constantino Escalante.

de una manera magistral: en lugar de compadecerse del pueblo, lo vistió de fiesta con una asombrosa creatividad. Es un grabador que parece reproducir el antiguo tema de *vanitas*⁷¹:

“Nos ossos que aqui estamos
pelos vossos esperamos
[Los huesos que aquí estamos
por los vuestros esperamos]”.⁷²

4. Muerte y resistencia

La Catrina o La Calaca evoca el sincretismo entre Tonantzin, la deidad de los antiguos mexicanos, y la virgen María, madre del hijo del Creador del universo en la religión católica. La Santa Muerte, esqueleto vestido con el color con el que se invoca el favor, es la madre de todos los desprotegidos. La llevan tatuada aquellas personas cuyo oficio es de alto riesgo: los militares, los policías, los narcotraficantes, las prostitutas. Es la única *madrecita* que vela por ellos, que les promete el sueño eterno cuando llegue la hora, que los acompaña en la vida y en la muerte. La Calaca es la única en la que se puede confiar, encarna la verdadera y única democracia.

Con sus grabados, Posada gestó una resistencia que confería al pueblo un espacio de sentido propio. Las costumbres de los conquistadores fueron reconfeccionadas a través de su obra, a la que se disfrazó de risa, de broma. De nuevo, muertos sus dioses, a los que se les brindaba la vida para dignificarse (o viceversa, aquellos que eran dignos de la muerte se ofrendaban a los dioses), convivirían con la muerte como se vive en compañía de un payaso funambulesco que hace malabares a medio metro del suelo. Al pueblo no se le puede someter; no se rinde, ha ganado previamente la batalla del brazo de La Catrina con la herramienta de la ironía. Si los

⁷¹ “*Vanitas* es un término latino que puede traducirse por vanidad, que designa una categoría popular de bodegón, de alto valor simbólico, un género muy practicado en la época barroca, particularmente en Holanda. [...] Si los objetos en la Edad Media pueden figurar en la pintura, es porque tienen un sentido. En las **vanidades**, los objetos representados son todos símbolos de la fragilidad y la brevedad de la vida, de que el tiempo pasa, de la muerte. Entre todos estos objetos simbólicos, el cráneo humano, símbolo de la muerte, es uno de los más corrientes. Se encuentra este memento mori (acuérdate de que vas a morir) entre los símbolos de las actividades humanas: saber, ciencia, riqueza, placeres, belleza... Las vanidades denuncian la relatividad del conocimiento y la vanidad del género humano sujeto al paso del tiempo, a la muerte”. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Vanitas>, julio de 2009.

⁷² Su enunciación quizá más obsesiva tuvo lugar en la Capilla Capuchina de los Huesos del siglo XVI, en Évora, Portugal. Es una iglesia que está decorada con huesos humanos desde el suelo hasta el techo. Véase C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 363.

vivos ya están muertos y son obsoletos, entonces los muertos están vivos y son los testigos de lo que acontece. A la muerte no se la puede matar. Ella observa y denuncia la vida de los vivos que están siempre en la cuerda floja, a punto de morir en cualquier momento.

Posada siempre fue imparcial. No se le puede reprochar que haya estado del lado de uno u otro bando. La violencia revolucionaria no era nueva en México. Los pelotones de fusilamiento, el ahorcamiento de campesinos y revolucionarios, la quema de archivos, los allanamientos y la destrucción eran el reflejo de un nuevo progreso: el porfiriano.⁷³ A pesar de ello, uno no sabe si reír o llorar al ver sus grabados. Nos deja estupefactos. La única ocasión en la que sí se pronunció Posada fue en la lucha del pueblo cubano por su independencia de España. Nuevamente estuvo del lado del pobre y disminuido. Cabe señalar que uno de los hijos de Vanegas Arroyo fue asesor en la lucha guerrillera de Fidel Castro y el Che Guevara. Fue la única lucha que defendió en sus dibujos, aunque es verdad que solo estaba bajo el mandato del editor. Porfirio Díaz continuaba su vida en el entorno de estilo francés que él había promovido y cultivado cuando se inició la Revolución Mexicana de la que Posada era partidario; o al menos eso es lo que traducían sus grabados, sin olvidar que, a pesar de tener libertad de creación, estaba a las órdenes del editor.

El mayor volumen de trabajos de Posada se concentraba en ilustraciones de corridos, portadas de cancioneros, dibujos para ilustrar las hojas volantes en las que se reseñaban casos morbosos: suicidios, el niño de cuatro pies, el nacimiento de triates y cuatro monstruos, la llegada de un cometa y el fin del mundo. Las *calaveras* fueron el único género periodístico de libre expresión. Su momento de gloria fue con Posada, después vino la Revolución que acabó con la tradición de su arte.

⁷³ “La República —escribe Octavio Paz— al romper lazos con el pasado, también los rompió con la realidad mexicana. El poder es de quien se atreve a alargar la mano, y Porfirio Díaz se atrevió. Era el general más brillante de tantos generales que la derrota del Imperio había dejado ociosos. Después de tres cuartos de siglo de batallas y pronunciamientos Porfirio Díaz sacrificó la libertad, restauró los privilegios, prolongó el feudalismo y abrió las puertas al capitalismo anglonorteamericano. Gobernó con los ideales de la burguesía europea; los terratenientes eran la aristocracia y fueron enriquecidos por la compra de los bienes de la iglesia o por los negocios públicos del régimen. En las haciendas, los campesinos vivían una vida de siervos, no muy distinta a la del periodo colonial. La Dictadura rompe sus vínculos con el pasado: si la Conquista destruyó templos, la Colonia erigía otros. La Reforma negaba la tradición, aunque ofrecía una imagen universal del hombre. El porfirismo adoptó la filosofía positivista, no la engendró. El porfirismo, afirma Paz, es un período de inautenticidad histórica; se esfuerza por creer, por hacer suyas las ideas adoptadas; simula, en todos los sentidos de la palabra”. (Véase: Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Grupo Anaya, Madrid, 2008, pp. 272-277).

5. La muerte sale a la calle

La muerte no siempre vivió en la mano de Posada. La muerte como símbolo surgió en las fiestas del Día de Muertos, que trataban de ser dosificadas y recortadas por su influencia negativa en la vida del mexicano. Dichas fiestas “socavaron la ética de trabajo”.⁷⁴ La vida pública de entonces transcurría alrededor de fiestas de santos, misas y celebraciones para conmemorar distintos aniversarios relacionados con el catolicismo. Se infundió la idea de la muerte como algo grotesco y horroroso, se difundió la imaginería de lo macabro en la esfera pública y surgió una modernidad macabra.

Es de considerar que dichas fiestas eran un modo de ejercer el poder de la cúpula política en contra del clero y viceversa. El clero veía en ellas una vía de ingreso en sus arcas. De esa manera, se refrenaba a las clases altas y a las corporaciones populares que se dedicaban a hacer fiestas. Los reformistas se preocuparon por limpiar los espacios públicos de miasma y peste, y dotar a la sociedad de instituciones educativas, academias de arte, escuelas de minería e ingeniería, museos y jardines botánicos, construidos todos con el aire recién nacido del estilo neoclásico.

Con estas reformas se separaba la muerte de la vida. No habría más culto a las fiestas de los muertos que alteraban el orden público de las clases altas. Con la separación y *horrorización* de la muerte se comenzó a difundir la imaginería de lo macabro en la esfera pública.

El siglo XVIII fue una época próspera en la Nueva España. Las pasiones, el deseo y la riqueza eran el *leitmotiv* y el eje de la gente. Creían que la Naturaleza era sabia y que sabio era hacer lo que la Naturaleza ordenara. La corriente de la Ilustración había llegado en forma de lecturas clandestinas, comentarios de salón y con la política oficial. La sensibilidad se había colado. Se comenzó a rechazar al clero con su oscurantismo para explotar a los fieles temerosos con el castigo divino que les esperaba en el más allá. Las tumbas y los cementerios debían estar fuera de la demarcación de la ciudad y las pompas fúnebres, tan barrocas, comenzaron a ser criticadas. La muerte se transformó y se la marginó. Era obtuso hablar de ella, además de que se consideraba terrible que llegara a alcanzarlos sin estar preparados; así que mejor ni se mencionaba.

Con todo, hacia finales del XVIII, las clases altas dejaron de temer la condenación eterna; rechazaban más la idea de la putrefacción del cuerpo, la fealdad y

⁷⁴ C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 253.

la insalubridad. De cualquier forma, estas reformas en las prácticas funerarias fueron fundamentales para la transición hacia la modernidad. La ciencia trajo consigo la sobriedad y la responsabilidad de la gente al concienciar del riesgo que entrañaba convivir con cuerpos en descomposición casi a ras de tierra y en los velorios pomposos y a la vez riesgosos. No obstante, en el siglo XIX floreció el culto a los muertos. México tomó un camino divergente del que habían continuado Europa y los Estados Unidos en cuanto a que la muerte había que tratarla con higiene. Según Claudio Lomnitz, hay que dudar de que a la muerte se le denegase por completo su estancia en la cotidianidad mexicana. Alude al hecho de que “a pesar de las múltiples prohibiciones que se iniciaron en el decenio de 1790, el entierro en las iglesias siguió siendo común incluso ya bien entrado el siglo XX”.⁷⁵

Con la *sensibilidad de la Ilustración*, supuestamente, se negó la imagen de la muerte en las élites, que no tenían contacto directo con el pueblo; entonces, surge la pregunta: ¿cómo es que el pueblo también dejó de lado su imagen e influencia? Es probable, señala Lomnitz, que haya disminuido por las guerras independentistas en el siglo XIX y por la convulsión social, la violencia y la decadencia económica.⁷⁶ Un dato que nos proporciona una pista sobre la transformación de la imagen de la muerte en el México posterior a la Ilustración es la imagen que expone Joaquín Bolaños:

“La muy poderosa emperatriz de los sepulcros, la enemiga belicosa de los vivientes, la Muerte horrible y espantosa, la vengadora de los agravios de la humana naturaleza, la inexorable Parca que tiene su corte y su palacio entre las bóvedas subterráneas de aquella triste y pavorosa región de las tinieblas, donde no se encuentra otra cosa que las áridas osamentas de los finados, ni se registran otras pinturas que las funestas imágenes de unos podridos cadáveres y desnudos esqueletos, etcétera”.⁷⁷

Los adjetivos con los que se refiere a la muerte como emperatriz con su corte y sus palacios, vengadora de agravios, podrido y desnudo esqueleto, no son otra cosa que la elegante y jocosa Calaca que Posada hizo parte de la cultura nacional y que posteriormente influyó en la construcción del imaginario mexicano. Las élites criollas y españolas de la Nueva España, inmersas en el liberalismo secular e influenciadas por el

⁷⁵ C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 259.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 260.

⁷⁷ Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte* [1972], edición crítica de Blanca López de Mariscal, El Colegio de México, México, 1992, p. 121.

punto de vista científico, fueron quienes impulsaron la transición a la modernidad que ya mencionamos, pues como hemos visto a lo largo de la investigación, el clero y el gobierno gestionaban y se arrebataban el poder sobre el pueblo, influyéndolo notablemente. La descripción de Bolaños para infundir rechazo y repugnancia hacia la muerte a través de la imagen del cuerpo putrefacto incita a la risa y a la ridiculización y, por consiguiente, fomenta la secularización. La modernidad remite a la máxima del *Eclesiastés* que dice: “*vanitas vanitatum omnia vanitas*” (vanidad de vanidades, todo es vanidad).

Volviendo a finales del siglo XVIII, cabe mencionar que las élites criollas y españolas de la Nueva España, inmersas en el liberalismo secular e influenciadas por el punto de vista científico, fueron quienes impulsaron la transición a la modernidad que ya se ha mencionado, pues no hay que olvidar que, a través de la historia, el clero y el gobierno han gestionado o arrebatado el poder sobre el pueblo, influyéndolo notablemente. El catolicismo de la época barroca nunca logró hacer de España “una potencia competitiva en el escenario europeo, y ahora se le culpaba directamente por la decadencia de España y se le representaba como retrógrado, ignorante y supersticioso”.⁷⁸ Cabe destacar que, a finales del siglo XIX, encontramos una transformación en la concepción de la muerte más acentuada y que subsistirá hasta alcanzar la obra de Contemporáneos a la que nos referiremos en un capítulo posterior, pues para los románticos no había dicotomías entre lo indígena y lo europeo, ni había distinción de clases. En cambio, sí había una distinción y una separación entre lo urbano y lo rural, siendo este último el que verdaderamente se vivía con “sinceridad, pureza y profundidad del sentimiento”,⁷⁹ contrario a como se vivía en la ciudad, pues para ellos lo material era sinónimo de frialdad. Claudio Lomnitz cita una descripción que Manuel Gutiérrez Nájera hace de un día de Acción de Gracias en el cementerio:

“Ayer he visto en el silencio de un humilde Campo-Santo, a una doliente madre que llevaba para la tumba de su hija una muñeca. La pobre niña es ya un cuerpo

⁷⁸ Añade que: “Se responsabilizó [al catolicismo]* a la obsesión por el otro mundo de la indiferencia de la sociedad por la ciencia y la educación, y su régimen de fiestas concomitante socavó la ética de trabajo. [...] La hegemonía católica se basaba en la manipulación del otro mundo: la justicia se completaba únicamente después de la muerte, cuando ya se había rendido cuentas de todos los pecados, grandes y pequeños; la intercesión de los santos lograba favores para la gente en este mundo y en el purgatorio, y la caridad con los pobres, las ofrendas a los santos y los sufragios por las ánimas del purgatorio eran vínculos clave en la procuración y representación de la justicia divina.” (C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 253). *(El paréntesis es mío).

⁷⁹ C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 263.

disyecto, un poco de materia que se descompone, podredumbre y nada. En su cuerpo descarnado han hecho su festín los gusanos; falta un pedazo de labio a su pequeña boca y un pedazo de párpado a sus ojos apagados: sus opulentos rizos rubios son ya una madeja enmarañada de filamentos asquerosos; se ha escavado el perfume y está rota la uña. La madre, empero, con esa persistencia terca del cariño, no quiere creer en aquella descomposición y aquella muerte. Su sentimiento se rebela contra ese misterioso trabajo de la destrucción. Mira la cuna con sus colchas blancas y su cortina de encaje; el peine de marfil con que aliñaba la cabellera blanca de la niña; el vestidito azul que descubrían tan bien sus brazos blancos y los botines de raso que aguardaban tristemente bajo de la cuna”.⁸⁰

La dualidad está presente, el romanticismo y el naturalismo adjetivados: belleza rubia de la niña contra cuerpo deyecto, la muñeca-doliente, el perfume-asqueroso, colchas blancas-podredumbre, cortina de encaje-rotas, peine de marfil-muerte, vestidito azul-descomposición, botines de raso-tristes, la cuna-enmarañada, la dualidad de morir y vivir sin aludir a lo indígena, sino a la muerte como fin común, sin distinciones de clase. Aquí ya no aparece ningún rasgo de la indianidad o de la tierra propia de la época prehispánica a pesar de que la escena se desarrolla en un “humilde Campo-Santo”. Los poetas preferían la muerte en los pueblos porque su ascetismo y la sobriedad de la pobreza permitían que se viviera de un modo más profundo la sublimación de la muerte y su interpretación. Les molestaban las vanidades de la gran ciudad que distraían su romanticismo, su regodeo en el dolor profundo. Creían que en los pueblos, en la humildad de una iglesia rural, se veneraba mejor y más a la muerte. Eso producía en ellos una alta percepción interna que les permitía realizar el deseo de autenticidad frente al control de los sentimientos de los velatorios y panteones de la gran ciudad. Ellos encontraban en esos sitios el llanto que la amistad y el dolor arropan. Así como la demás gente del pueblo, los románticos tenían la necesidad de vivir y experimentar la religiosidad popular con su experiencia peculiar de lo sagrado y sus “espacios privados e íntimos de reflexión, súplica y agradecimiento”.⁸¹

Esto nos presenta un rasgo de evolución hacia el trato de la escritura con el agente de la muerte en la obra de Contemporáneos.

⁸⁰Manuel Gutiérrez Nájera, ‘Mientras doblan’, en *El Nacional: Periódico de política, literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, año II, núm. 208, México, Primero de noviembre de 1881, p. 1. (Citamos por C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 262).

⁸¹ Prefacio de Blanca Muratorio y Mireya Salgado, *Celebrando lo sagrado en la vida y en la muerte*, Museo de la ciudad, Quito, 2003, p. 9.

Siguiendo la pista de la muerte, un ejemplo de cómo se ha tratado de modificar el estilo de las fiestas del día de difuntos se da cuando los liberales triunfan sobre los franceses en 1867. El Ayuntamiento se reúne y somete a escrutinio la idea de borrar de la plaza principal las fiestas que mostraban un espectáculo “repugnante y ridícula(o)”.⁸² Finalmente, deciden no remover las viejas costumbres porque les acarrearían problemas incluso con los indios, que también sobrevivían a base de pequeñas vendimias y especulaciones comerciales en el marco de la plaza y la fiesta. Sin embargo, trataron de elevar la fiesta popular y así hacerla coincidir “con los valores de la época” aunque pareciera “un príncipe dando tumbos sobre el lomo de un burro”.⁸³ Entre sanciones y aceptación, la fiesta de Todos los Santos Difuntos, el 1 y el 2 de noviembre, siguió adelante; se desarrollaba con la misma intensidad, mas no con el mismo derroche. Además, se convirtió en una fuente de ingresos para el cabildo a través de la organización del paseo por la plaza, la restricción y permisos de venta de licor y pulque, y así preservaron a los cuerpos en los camposantos y evitaron la profanación de las tumbas. En realidad, el país estaba destrozado después de la ocupación de los Estados Unidos de la ciudad de México (1846-1848). La muerte y la violencia debilitaron no solo al pueblo sino también al gobierno.

Pero, ¿qué hay de Posada? Él fue el *súmmum* de la muerte mestiza en México. En él se fusionan la muerte popular y la muerte de la élite, aquella, la Fría, pues al celebrar a los muertos, los ricos y los pobres, ambos acuden por igual a la vendimia, al grito, al llanto con mariachi, al aroma de cempasúchil; al teatro de la muerte. El pan de muertos y la calavera de azúcar con su nombre impreso es la *vanitas*, la trascendencia, la vida después de la muerte, la hoguera de las vanidades, el otro mundo prometido, la vida eterna, aunque se hayan portado mal. Son un recordatorio de que polvo son y en polvo se convertirán, pero con humor, con fiesta y algarabía; dulzonamente, de una forma “gastronómica, incendiaria y bebediza”.⁸⁴ Como escribe Lomnitz, “las calaveras secularizaron el vínculo entre la muerte y el juicio final y proyectaron este último hacia la opinión pública, que ahora desempeñaba la función de Dios”.⁸⁵

⁸² C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 294.

⁸³ *Ibidem*, p. 294.

⁸⁴ Luis Mario Schneider, ‘La muerte angelical’, en “Rituales lúdicos” en *El arte ritual de la muerte niña*, Artes de México, núm. 15, México, 1998, p. 58.

⁸⁵ C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 336.

6. Posada *Ludens*

Luis Mario Schneider refiere una tradición en el pueblo de Malinalco, a ciento diez kilómetros de “la ciudad más grande del mundo”⁸⁶ en la que se vive la muerte angelical como un divertimento en el que, lejos de haber llanto o ascetismo, la casa se llena de flores, música, festejo y los tradicionales juegos de la “muerte celestial”.⁸⁷

⁸⁶ L. M. Schneider, ‘La muerte angelical’, en “Rituales lúdicos” en *El arte ritual de la muerte niña*, Artes de México, núm. 15, México, 1998, p. 58.

⁸⁷ “Cuando en Malinalco fallece un niño no hay rezos, los fatigados rosarios no se escuchan, ni siguiera la reducida caja mortuoria hace la rigurosa visita a la parroquia como en los clásicos entierros de adultos. Con la casa dolida llena de flores, el patio del hogar parece burlarse de la atroz guadaña y algo similar a una ruidosa feria entremezcla sonos de violines con el rasguear de guitarras. Lo más sorprendente son esas horas, a veces hasta 48, con gente que entra y sale y que viene más que a llorar, más que a condolerse, a contribuir, a festejar el tránsito celestial. Pasan en confusión los días y las noches escamoteados en perenne juego, aglutinamiento de hombres y mujeres, de ancianos y niños. Son los famosos participantes de los tradicionales juegos de la ‘muerte celestial’ que, como los corifeos antiguos, aclaman el viaje. Ahí está el célebre retozo circular de *la rata* en el cual, sentados en petates*, los voluntarios se cubren hasta la cintura con sarapes que ocultan el deambular de un paliacate* que lleva anudada una piedra en una punta. Esa es *la rata*. El imprescindible y vigilante gato en veloz ronda trata de atraparla. Si lo logra, el sorprendido poseedor del pañuelo, además de recibir golpes por su torpeza, ocupa el lugar del gato. *La rata* es un juego sólo de hombres y una que otra mujer ‘atrabancada’*.

Otro, de mucha aceptación es *La cacería*. En ella los varones, en fila, adoptan cada uno un nombre de animal, mientras dos cazadores en armoniosa cantinela dialogan:

—Señor, señor... ¿adónde fue?

—Fui al monte.

—En el monte... ¿qué cosa vio?

La respuesta es el nombre de alguno de los animales presentes:

—Vi un coyote.

En ese momento el aludido emprende rápida carrera perseguido por los cazadores y al ser atrapado recibe ‘trancazos’* y es excluido del juego.

Para *La llorona**, juego de doce cartas, no hay sexo ni edades. Se hace un círculo para adivinar los naipes mientras se canta en forma de preguntas y respuestas:

—Ya me levanté muy tarde.

—¿En qué tienes las malicias?

—A las cuatro de la mañana.

El que tiene la carta con el número cuatro, si no está alerta para responder, recibe como castigo una marca del tizne de un corcho quemado. El juego, que dura horas, va exaltando el júbilo ante los rostros pintarrajeados.

Existen en Malinalco más de veinte juegos, pero entre los más exitosos, están *El florón*, *El ramo*, *San Bruno*, *El remolino* y *El gorrión*.” (L. M. Schneider, ‘La muerte angelical’, pp. 58-59).

Los asteriscos se presentan en orden de aparición en el texto:

*Alfombrilla rectangular hecha con fibras de palma. Su nombre proviene del vocablo náhuatl *petatl*.

*Pañuelo colorido de algodón que se anuda al cuello. Su nombre es producto de la castellanización de dos palabras de origen náhuatl.

*Atrabancada es aquella mujer torpe, pesada, arrebatada, hombruna, que no posee movimientos controlados, civilizados.

*Golpes fuertes.

No podemos concebir la obra de José Guadalupe Posada sin relacionarla con el juego y la carcajada, amplia pero monstruosa: “en el fondo de lo grotesco se expresa el alivio tras un momento de miedo superado”.⁸⁸ Según Bajtin:

“La risa festiva del pueblo no sólo incluye el momento de la victoria sobre el horror del miedo al más allá, a lo sagrado o a la muerte, sino también el momento de la victoria sobre cualquier poder, sobre los dominadores terrenales, sobre los poderosos de la tierra y sobre todo aquello que subyuga y limita”.⁸⁹

No cabe duda de que la vida es finitud, pero también es un juego continuo y constante en el que cada día va sumando hasta lograr que la muerte sea lo de menos. Y ¿por qué?, porque si la vida es juego, ya sea formal o informal, no importa morir si vivimos jugando, tal y como Posada y los artistas hicieron.

Huizinga señala que la imagen de los educadores, entres ellos el poeta-vidente,⁹⁰ “en todas las épocas, ha debido ser, a la vez, sacra y literaria. Sea o no sagrada, esta función radica, en todo caso, en una forma de juego”.⁹¹

Del juego surgen imágenes y de las imágenes metáforas que se materializan. Es la imagen la que nos influye, la que se guarda en la mente para luego construir realidades que en muchas ocasiones no sabemos dónde se originaron. “Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras ella un juego de palabras. Así, la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado, junto al mundo de la naturaleza”.⁹² Pero, ¿en dónde surge el juego? Todos caemos en el juego, aunque se prohíba con vehemencia conforme se abandona la infancia. A pesar de que “la cultura humana brota del juego –como juego– y en él se desarrolla [...], cuando examinamos hasta el fondo, en la medida de lo posible, el contenido de nuestras acciones, puede ocurrirnos la idea de que todo el hacer del hombre no es más que un jugar”.⁹³

⁸⁸ Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de Valencia, Valencia, 2004, p. 158.

⁸⁹ Michail Bajtin, *Literature und Karneval*, Munich, 1969, p. 37. (Citamos por Hans Robert Jaus, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992, p. 321).

⁹⁰ “Del poeta-vidente se van destacando poco a poco las figuras del profeta, del adivino, del mystagogo, del poeta-artista y, también, la del filósofo, el legislador, el orador, el demagogo, el sofista y el retórico. Los viejos poetas griegos todavía realizan una fuerte función social.” (Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Alianza Emecé, Madrid, pp. 144-145).

⁹¹ J. Huizinga, *Homo Ludens*, p. 145.

⁹² *Ibidem*, p. 16.

⁹³ *Ibidem*, pp. 7-8.

Posada vivió unido en el juego con los artistas posteriores, específicamente con el grupo Contemporáneos, pues “en esta esfera del juego sagrado se encuentra a sus anchas el niño, el poeta y el salvaje”.⁹⁴ Contrario a Contemporáneos, no destacó como figura pública, pero ¿le importa a uno que lo eleven a la máxima potencia cuando desarrolla su trabajo con el ímpetu con el que se gesta una revolución o transcurre la vida en un México en plena reconstrucción?

A veces, en los juegos formales, en las grandes ligas, también resulta duro jugar y, ya que estamos en el tema de la metáfora, diremos que también hay que *pagar peaje*: la obligación del juego o cuando el juego se convierte en obligación tiende a evadirse en otra clase de juegos. Todos los biógrafos de Posada resaltan el hecho de que era un artista que también tenía quereres con el alcohol, que fue el que lo llevó a los brazos de la Catrina. Después de trabajar todo el año como *burro*⁹⁵ y ahorrar un centavo cada día, los días de Navidad se perdía en el alcohol y había que ir a buscarlo a las pulquerías, a la calle o a algún infecto rincón en el que estaría completamente perdido. Así es que hay juegos y juegos; también “algo se halla en juego”⁹⁶ cuando jugamos. Hay juegos de lucha y por ende juegos con armas. Quien deja de jugar, pierde; experimenta una muerte temporal, pues depone las armas. Posada murió en pie por la obra que legó: más de quince mil láminas que se guardaron y crearon para el taller de Vanegas Arroyo; las demás obras, se perdieron. Quién iba a imaginar que el grabador de barrio bajo sería un eslabón fundamental para explicarnos el peculiar sentimiento mexicano que ha sido un hilo conductor de la cultura artística del país. Y decimos de barrio bajo porque es *vox populi* entre sus biógrafos que tuvo una vida de pobreza material; por eso por lo que su oficio le proporcionó una sensación de “ser de otro modo que en la vida corriente”,⁹⁷ tan necesaria en su existencia, pues el juego es:

“Una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales. El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebató y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego, a su

⁹⁴ Ibidem, p. 41.

⁹⁵ Dicho mexicano: “Trabajo como burro”, esto es, como un animal de carga.

⁹⁶ J. Huizinga, *Homo Ludens*, p. 57.

⁹⁷ Ibidem, p. 44.

vez, sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimiento de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono”.⁹⁸

Su hijo murió cuando aún era pequeño, y él siguió trabajando hasta que dejó de jugar; cuando su propio juego lo devoró. Lo único que nos dejó fue un guiño: la sonrisa de la muerte en sus grabados. No cabe duda de que el juego y el arte tienen algo de tragedia, que están ligados a la muerte. Más adelante, y de acuerdo con la intención de esta investigación, veremos la obra de Xavier Villaurrutia en la que convergen la tragedia, la muerte y el juego.

7. La muerte en Posada

La época en la que el trabajo de Posada se desarrolló fue aún de duelo por un pasado lleno de pérdidas tanto materiales como físicas; es por eso por lo que las calaveras de Posada se rozaban con la cotidianidad sin alterar a nadie. Lo único que provocaban era sonrisas y alegría de la muerte en situaciones y posturas tan ajenas a su condición de seria y parca.

Cada año sigue llegando la muerte a todos los hogares. Las familias levantan un altar compuesto por la foto del difunto y aquellas cosas que le gustaban cuando aún vivía y aquellas que le pudieran hacer el tránsito placentero al más acá: un libro, su comida favorita, agua para la sed del viaje, flores, calaveras de azúcar, pan de muerto, que hacen de esos días una fiesta en la que se ríe y hay alcohol y música.

Los detalles en los que hasta ahora nos hemos anclado son necesarios, pues el contexto resulta indispensable ya que ayuda a comprender las condiciones en las que se desarrolla y luego arraiga el imaginario en un pueblo. El ambiente y el entorno quedan tatuados en el subconsciente del individuo para luego manifestarse de distintas maneras, llámese actitud ante la vida o expresión artística; en este caso, expresión lúdica de Posada y posteriormente, de Contemporáneos.

El imaginario permite que en la actualidad haya elementos de la muerte prehispánica y poscolonial conviviendo. Ese mestizaje de imaginarios da como resultado las fiestas del Día de Muertos.

Volviendo a la muerte en Posada, es innegable que su obra fue la imagen viva de la rapidez con la que se propagaba la muerte, pues además de que las tropas porfirianas

⁹⁸Ibíd., p. 157.

viajaban en tren, la matanza era sistematizada y había que difundir la tragedia tan pronto como ocurría, a través de los grabados. Por algo “se dice que la Revolución mexicana causó la muerte de aproximadamente un millón de personas”.⁹⁹ Posada mostró cómo el gobierno pisoteaba la igualdad, además de que el arte popular de Posada encuentra en Goya su semejante. La obra de Posada es una patente perpetua en el imaginario popular de los mexicanos. El humor negro, la ironía poética, la tragedia gráfica, la comedia de horror y el desparpajo no tenían cabida en el progreso y en los ideales de una época en la que se abdicaba de la calle, de la cultura popular para adherirse a lo que se consideraba la cultura universal que era más avanzada, científica y progresista. Posada ironizaba, se reía de la apostura oficial:



100

En cuanto a sus dibujos, la fuerza de sus líneas, el contraste entre sombras y luces,



además del tema y la gracia, no dejan indiferentes: indignan o despiertan curiosidad; conmueven u horrorizan; se quedan grabados en la mente. Su arte perduró gracias a la imagen que, como ya hemos mencionado, se fija en el inconsciente que después la reconoce como suya; se integra y marca la propia personalidad del sujeto.

Cabe aclarar que José Guadalupe Posada no escribía calaveras,¹⁰¹ solo las dibujaba y, aunque se le conoce por ellas, en realidad comenzó cincelando imágenes

⁹⁹C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 367.

¹⁰⁰ Las imágenes que insertamos en este apartado fueron tomadas del servidor Google en el mes de septiembre de 2009.

¹⁰¹ Versos picarescos con ritmo y rima que describen la relación del hombre con la muerte a través de la ironía que destaca defectos, actitudes, costumbres o cualidades de la persona a la que alude:

Es la vida pasajera
Y todos pelan el diente,
Aquí está la calavera,
Del que ha sido presidente.
También la de Don Ramón
Y todos sus subalternos,
Son como buenos Gobiernos,

religiosas, figuras místicas, para ilustrar los bolos de bautizo, etiquetas, invitaciones, estampitas religiosas de trazos finos y delicados,¹⁰² lo que señala la importancia e influencia de la imagen religiosa sobre la población mexicana eminentemente católica.

La obra de José Guadalupe Posada se presenta como una atalaya desde donde es posible avistar y reconocer el estilo de la muerte de finales del siglo XIX y principios del XX, y con la que surge la revisión y delimitación de los márgenes y el arraigo de la muerte en México.

En su nota introductoria, Di Nola reafirma nuestra hipótesis de que la imagen de la muerte ha influido en la conformación de una idiosincrasia que ha dado como resultado un legado fundacional con la obra de Posada y Contemporáneos. Por su carácter cristiano, la idea de la muerte ha sido vivenciada de un modo peculiar por el pueblo y ha encontrado su territorialidad en México:

“Partiendo de la base de la documentación histórica incontrovertible hemos podido constatar que, si descartamos las periodizaciones por épocas, inexistentes, la muerte suscita constantemente, en todos los contextos culturales, las mismas formas de reacción, y sólo raramente se han dado mutaciones evidentes que puedan achacarse a variaciones genuinas en los nuevos conceptos dominantes: sería, por ejemplo, el caso de la interpretación negativa que la predicación cristiana realiza de la vida que conduce a la muerte repentina, categorizándola por su propia naturaleza dentro del mal, a diferencia

del montón.

No caven ya en el Panteón,
Es mucha la güesamenta;
Entre ellas también se cuenta
La de Landa y Escandón.
Que les prendan sus ciriales
A nombre de la Nación
Que al cabo que son iguales:
Calaveras del montón.

Anónimo, *Calaveras del montón*, núm. 1, hoja suelta, imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 1910. (Cito por Florescano, Enrique, compilador, *Espejo mexicano*. Biblioteca mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002, Fundación Miguel Alemán, A.C., México, 2002, FCE, México, 2002, p. 170).

¹⁰²Veáse E. del Río, *Posada, el novio de la muerte*, pp. 22-26.

de la concepción antigua, que hacía de la muerte rápida, libre de angustias sobrenaturales, la forma antonomásica de la ‘muerte buena’”.¹⁰³

¹⁰³ Alfonso M. Di Nola, *La negra Señora. Antropología de la muerte y el luto*, Belacqva, Barcelona, 2006, p. 8.

Capítulo III. Las muertes privadas de Contemporáneos

1. La muerte funda sus ciudades interiores

“Caminar la ciudad es distinto a caminar por ella.
Se camina por la ciudad con objeto de llegar a su sitio.
Se camina la ciudad para gozarla,
para descifrar los enigmas que depara individualmente
a cada uno de sus enamorados.
Caminar la ciudad es acariciarla, gozar la mutua seducción,
entregarse al repaso paciente de esta cantera labrada,
de aquel muro jaspeado por pinturas de generaciones
que lo vuelven testigo de todas la edades”.

Vicente Quirarte, *Retorno* de ‘Cuaderno de Aníbal Egea’
en *El amor que destruye lo que inventa*, 1995.

“A medida que la revolución armada de México empezaba a perder intensidad, a partir de 1917 y, en especial, después de 1920, dio comienzo una era de reconstrucción nacional”.¹⁰⁴ Esta frase nos resulta fundamental para apuntalar el siguiente apartado de lo que consideramos la nueva historia de México, pues en ese tiempo surgieron innumerables manifestaciones artísticas cuyo interés se centraba en desarrollar una arquitectura distinta que reconstruyera la vida del país. Fue la gran oportunidad de criollos e hijos de criollos, y de algún que otro mestizo, para estar en la palestra, para configurar un territorio que pudieran llamar más suyo. Y se dieron a la tarea de articular un mestizaje que no inquietara ni molestara. Fue en esa coyuntura cuando resucita, resurge y se reinventa el multifacético escenario en que el grupo Contemporáneos comienza a fundar sus ciudades interiores y, por ende, “nuevas formas de concebir el mundo”,¹⁰⁵ y proyectarlas en la por entonces enorme ciudad de México.¹⁰⁶ Algunos ya hacen uso de esos espacios y otros están por emigrar a la gran ciudad.¹⁰⁷

¹⁰⁴C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 375.

¹⁰⁵ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*, Cal y Arena, México, 2001, p. 441. (Quirarte es poeta, ensayista y director de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México).

¹⁰⁶ “Sus 600 mil habitantes viven en un espacio donde ‘la presión media barométrica anual es de 568 milímetros; la temperatura media anual del aire a la sombra, de 31.6 grados y a la intemperie, de 49,2. La temperatura mínima a la intemperie alguna vez fue menos 7.2 grados centígrados. El viento dominante es el Noroeste, y para las velocidades máximas, el del Noreste. El agua hierve a 92.88 grados. El mes más frío es enero; el más caluroso, abril; el más lluvioso, agosto: los meses más escasos de lluvia son enero y febrero; los más ventosos, febrero y marzo. El clima, en general, es bastante agradable”’. (Jesús Galindo y Villa, *Historia sumaria de la Ciudad de México*, p. 254. Citamos por V. Quirarte, *Elogio de la calle*, p. 441).

¹⁰⁷ La lista de Contemporáneos varía dependiendo del autor que los trate. Vicente Quirarte se refiere a ellos y los suma de la siguiente manera: “De una casa de vecindad en la caudalosa calle de San Juan de

Posteriormente, la historia los llamaría Los Contemporáneos, así es que, por defecto, nos centraremos en seguir únicamente la huella del sentimiento de la muerte en el origen de este grupo y de su obra.¹⁰⁸

Los Contemporáneos surgen en la década de los años veinte. En ese tiempo predominaba un grupo de vanguardia: Los Estridentistas¹⁰⁹. Aunque Contemporáneos no eran tan estridentistas, tampoco eran menos vanguardistas pues eran “siempre música de cámara, más arquitectura de espacios, más hombres de interiores”, como los define Vicente Quirarte.¹¹⁰ Este grupo casó ambos imaginarios: el castizo y el indígena dando como resultado la magia que contienen las obras de todos los campos del arte que campean por sus fueros y sorprenden por su exageración al que no los conoce, al

Letrán, Rodolfo Usigli sale, de la mano de su madre, rumbo a una más de las consultas oftalmológicas que a partir de entonces formarán parte integral de su existencia. Un niño que leía vorazmente, predecía terremotos y se llamaba Gilberto Owen hace equipaje desde su natal población minera de Rosario, Sinaloa, mientras otro –que responde al nombre de Carlos Pellicer Cámara– se descubre las manos llenas de color en la lujuria cromática y olfativa de su natal Tabasco; paisano suyo, José Gorostiza contempla el vaivén de las barcas a la orilla del poderosos Grijalva. Jorge Cuesta Porte Petit, notable alumno en Ciencias Exactas, recibe la mínima calificación en Moral, según consta en el certificado de su escuela secundaria, situada en la aromática y cafetalera ciudad de Córdoba”.

¹⁰⁸ El libro de Guillermo Sheridan *Los Contemporáneos ayer* (FCE, México, 1985) es uno de los trabajos mejor documentados de la historia del Grupo. Se han escrito biografías sobre algunos de ellos, pero no de todos. Por ejemplo, Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, 1978; Luis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, FCE, México, 1983; y Jaime Torres Bodet, *La educación sentimental*, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

¹⁰⁹ Está conformado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo Dávalos, en las letras; Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Tina Modotti en las artes plásticas. Para profundizar en estos datos, ver el capítulo ‘Estridentópolis y Contemporánea (1921-1943)’ del citado libro de V. Quirarte, *Elogio de la calle*, p. 440.

¹¹⁰ V. Quirarte, *Elogio de la calle*, p. 447. Por su parte, Octavio Paz los describe de una manera sui géneris que nos proporciona un mapa de las costumbres mexicanas de la clase intelectual de aquella época, que es imprescindible para ubicar el estatus que los marcó y para revisar la cercanía que Paz tenía con ellos, la cual también lo determinó: “Alto, un poco caídos los hombros, ya ligeramente obeso, Novo reinaba sobre sus dos amigos y subordinados con una indefinible mezcla de cortesía e insolencia. Vestía trajes amplios y de telas claras, a la moda de entonces, más como un alto empleado de una compañía norteamericana que como un dandy mexicano. En aquel México lleno todavía de supervivencias del siglo XIX, Novo afirmaba casi como un desafío su voluntad de ser moderno. Nos azoraban sus corbatas, sus juicios irreverentes, sus zapatos bayos y chatos, su pelo untado de stacomb, sus cejas depiladas, sus anglicismos. [...] Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivo, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocecita cascada y que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en curva. Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco. Villaurrutia no pretendía ser humilde ni inclinaba la cabeza: la erguía y la movía de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, entre curioso y desdén. Un pájaro que reconoce sus terrenos y define sus límites. Como Novo, era elegante pero, a diferencia de su amigo, buscaba la discreción. Vestía trajes grises y azules de tonos oscuros. Al caminar, con la mirada en alto, taconeaba con fuerza. Usaba unas camisas blancas, immaculadas y que –demasiado amplias– acentuaban la delgadez de su cuello. Piel mate, labios delgados, nariz de ventanas anchas, una fisonomía que habría sido más bien común de no ser por la humedad de los ojos –grandes y pardos bajo las cejas estrictas– y la amplitud noble de la frente. El pelo era negro y levemente ondulado”. (O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, pp. 9-10).

extranjero. Alfonso Reyes desvela, devela y allana el camino en el cual nos hemos apuntado para encontrar el origen del arraigo que caracteriza a Contemporáneos:

“Yo era otro, siendo el mismo:
yo era el que quiere irse.
Volver es sollozar. No estoy arrepentido
del ancho mundo. No soy yo quien vuelve
sino mis pies esclavos”.¹¹¹

Esto sintetiza y responde la esencia de esta tesis, la cual expone el porqué, el origen de la estilística de la literatura mexicana posrevolucionaria; delimita los márgenes en los que se encuentra el grupo Contemporáneos resaltando y relatando la imagen de la muerte plasmada en su obra. Se puede afirmar que se hicieron a sí mismos, a costa, a pesar, y contra todo, en el sentido de que son originales, intelectuales y académicos; y su mestizaje dio como resultado ese legado triste, melancólico y trágico que a partir de entonces adivinamos en los anales de la literatura mexicana.

En cuanto a ese sentimiento, y tratando de acotarlo, podemos decir que el origen y desarrollo del hombre primigenio tiene su escenario en el campo y, al no vivir más en el campo, el niño y su infancia se transforman; la muerte se convierte en ciudad en la que uno pasea el espectro de lo que fue. Las habitaciones pequeñas, el ruido y el asfalto vuelven presa al ave que antes planeaba por territorios abiertos. El hombre, en su forma original y primigenia, empequeñece hasta ponerse en contacto con él mismo y crece de dentro hacia afuera¹¹² y, además, nos hace partícipes de su entorno. En las grandes ciudades ya no hay un afuera, la interioridad se despliega para paliar la carencia de espacio físico. Con todo, la ciudad se vuelve cárcel de la que no es posible salir, pues el alimento que provee está hecho de nostalgia, de un pasado que nunca cuajó y de un futuro mixto en el que se dará el fenómeno del extrañamiento y la búsqueda. Xavier

¹¹¹ O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 22. Existe un ensayo de Esperanza López Parada en el que escribe sobre Salvador Novo y la imposibilidad de abandonar su país, de la negación al alejamiento de México. Se puede consultar en la siguiente página: <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI9494110067A.PDF>, julio de 2009.

¹¹² Ángel Arias refiere que: “La ciudad queda configurada, así, como el escenario de las simulaciones y como el territorio de lo público por antonomasia, donde se vive hacia afuera, pendiente siempre de las vueltas que va dando la gran rueda de la Fortuna, para no quedarse atrás. Como gran museo viviente, la ciudad mantiene la memoria de una historia mitificada que, a pesar de todo, no consigue ocultar completamente las hondas tensiones subterráneas que marcan la construcción de una identidad siempre en conflicto”. (A. Arias, *La Ciudad de México y sus ‘topógrafos’*”, en Javier de Navascués (ed.), *La ciudad imaginaria*, Iberoamericana, Madrid, 2007, p. 55).

Villaurrutia definió este estado al decir que “La muerte toma siempre forma de la alcoba que nos contiene”.¹¹³ La ciudad es el camposanto de toda ciencia y empeño: uno no puede salir de ella, siempre vuelve, como si estuviera imantada de una energía que atrae, la cual desconoce pero anhela. Dicho fenómeno nos remite a la idea de que el hombre anhela y añora la casa-nido de Bachelard, donde “el ser que recibe la sensación de refugio, se estrecha a sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde”.¹¹⁴ No es la hermandad, sino la necesidad de seguir sintiéndose parte de la desgracia de ser esclavo y patrón de sí mismo. El sufrimiento se transforma en vicio. Pero no importa, pues todo se hace bajo el precepto de que “es tiempo de bucear en el interior de uno mismo, de pensar y soñar”, como apunta Quirarte.¹¹⁵

Este nuevo modo de expresarse de Contemporáneos tenía que ver con la reconcentración intensa en las confidencias que el propio cuerpo dictaba, lo cual exigía un silencio y una soledad que nos remite al rezo lleno de culpa, temor y tragedia, a pesar de que la poesía era un instrumento de investigación y análisis de todos los temas que antaño pasaban desapercibidos. Tal es el caso del poema de Jorge Cuesta ‘*Canto a un dios mineral*’,¹¹⁶ y de cuya obra en general Louis Panabière escribe: “La obra de Cuesta es una lucha constante contra el empobrecimiento del pensamiento, y por ello está en contra de la regresión y a favor de una evolución ‘verdadera, de una ‘revolución’”.¹¹⁷

Varias son las listas que se han hecho sobre los integrantes originales, por ejemplo, en el número uno de la revista *Contemporáneos*, junio de 1928, aparecen publicados textos de Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano (dos textos), Gabriel García Maroto, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, y Enrique González Rojo.¹¹⁸

¹¹³ Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, FCE, México, 1995, p. 66.

¹¹⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 1975, p. 125.

¹¹⁵ V. Quirarte, *Elogio de la calle*, p. 463.

¹¹⁶ Se puede leer un extenso comentario al poema escrito por Jorge Cuesta en el libro de Panabière, *Itinerario de una disidencia*. Jorge Cuesta, ‘Canto a un dios mineral’. (Citamos por Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia*. Jorge Cuesta (1903-1942), FCE, México, 1983, p. 188).

¹¹⁷ Jorge Cuesta, ‘Canto a un dios mineral’, en L. Panabière, *Itinerario de una disidencia*, p. 369. En este apartado, Panabière hace un recuento de las razones por las que Cuesta es considerado como un poeta cuyas bases de creación se sustentan en la ciencia, en el conocimiento y en una conciencia crítica. Es por eso que reciben el carácter de científicos al ser indagadores perpetuos de nuevas formas expresivas que renovarían primero a su interior y les proporcionaría aquella identidad que aparentemente se les había negado.

¹¹⁸ Ver *Contemporáneos*, núm. 1, junio 1928, México. En el segundo número de la revista ya aparece otro listado que no difiere mucho del anterior. Se publican textos de Gilberto Owen, Genaro Estrada, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Jorge Mañach, Miguel O. de Mendizábal, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Celestino Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Marcial Rojas y Enrique González Rojo. Los cuatro últimos firman con sus iniciales.

Guillermo Sheridan elabora su propia lista de componentes: Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen.¹¹⁹ Lo que sí es preciso es que todos tenían la necesidad de expresarse libremente, sin etiquetas que para ellos ya eran obsoletas. Xavier Villaurrutia fue uno de los que irrumpieron con toda la prestancia de aquel dolor guardado de varias décadas de revoluciones en las que el silencio y la lucha física eran el aditamento de una existencia de por sí trágica, atávica, signada por las tradiciones heredadas de sus raíces españolas. También fue de los pocos que cobraron vigencia y cuya obra se reimprimió posteriormente. De *Nostalgia de la muerte* extraemos este poema que es un rezo predicante en el que convergen superstición, enfermedad, negrura y silencio, todos ellos símbolos de muerte y sus aledaños:

“Se necesita luz en esta alcoba,
se necesita luz
porque nunca los dientes de la loba
hieren en plena luz...

Apagad vuestros rezos un momento
no vaya a despertar,
apagad vuestros rezos que presiento
que va a llorar...

Echad fuera esa negra mariposa,
es presagio fatal,
arrojadla a la noche tenebrosa
abriendo el ventanal.

Ya despierta el enfermo. Sus ojeras
se han señalado más...
Ojalá que no sean agoreras
del sueño de jamás.

¹¹⁹Por su parte, Guillermo Sheridan ofrece su propio listado de los integrantes del Grupo después de aclarar que: “Por lo pronto he de asentar que entiendo por ‘grupo de Contemporáneos’ el mismo que E. J. Mullen y M. H. Forster, por razones semejantes, ya han definido: un primer grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; y un segundo grupo formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, primero y después por Jorge Cuesta y Gilberto Owen”. (G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 17-18).

Se necesita luz en esta alcoba,
se necesita luz
porque nunca los dientes de la loba
hieren en plena luz [...]”.¹²⁰

En este mundo de variedad y caos vemos cómo se desarrolla el grupo de Contemporáneos, que realiza un viaje por la ciudad semejante a un gran cementerio que guarda una cultura enterrada, con sus espectros, de los que parecen escuchar sus voces, y otra, la poscortesiana, que pugna por desaparecer o resurgir. No obstante, la ciudad resurge finalmente y el fantasma de la muerte resucita con más fuerza en el centro de la sensibilidad del Grupo. Ya de por sí, la ciudad, que pertenece a lo público, amedrentaba; sin embargo, fueron a su encuentro con la pasión e innovación que los caracterizaba. Le comenzaron a llamar de *tú* a la muerte; engendraron una pasión teñida de temor y fascinación. Octavio Paz invoca ese espacio que propiciaba la huida hacia uno mismo, hacia la configuración del territorio de lo privado, hacia la interioridad del caos y el miedo arraigado desde antaño:

“Salíamos del Café París a la ya desde entonces inhospitalaria ciudad de México con una suerte de taquicardia, no sé si por el exceso de cafeína o por la angustia que todos, en mayor o menor grado, padecíamos. [...] Anohecía, los amigos se dispersaban y todas aquellas palabras inteligentes, apasionadas o irónicas se volvían un poco de aire disipado al doblar una esquina. Yo sentía que caminaba entre ruinas y que los transeúntes eran fantasmas. [...] De esos años son los sonetos que llamé *Crepúsculos de la ciudad* en homenaje y réplica a Lugones pero, asimismo, a Xavier Villaurrutia:

“Yazgo a mis pies, me miro en el acero
de la piedra gastada y del asfalto:
pisan opacos muertos maquinales
no mi sombra, mi cuerpo verdadero”.¹²¹

¹²⁰ X. Villaurrutia, ‘Se necesita luz’, en *Nostalgia de la muerte*, p. 11.

¹²¹ O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 15.

Así como el doctor Atl (Gerardo Murillo) “traduce con sus poderosos trazos y colores la patria interior, fecunda y enigmática”,¹²² Octavio Paz proyecta en su poema la imagen de un cementerio en el que pululan los cadáveres de aquellos que son a su vez sombras y materia sin sentidos, y en el que el único cuerpo que tiene vida y camina solo es el de él mismo.¹²³ Después de los amigos, el cuerpo se convierte en sombra que pisan los muertos maquinales, aquellos engendros producto del mestizaje. Pareciera que Xavier Villaurrutia también infiere y sufre la sombra, la angustia, la soledad y la muerte que se padece después de la ida de los amigos:

“Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: ‘estoy muerta de sueño’.”¹²⁴

Resulta revelador que, a pesar de la distancia cronológica, Octavio Paz y Xavier Villaurrutia coincidan en su percepción de la vida y de la ciudad como sinónimos y

¹²²V. Quirarte, *Elogio de la calle*, p. 448.

¹²³ A pesar de no pertenecer al Grupo y haber escrito *El laberinto de la soledad*, ensayo fundamental sobre la idiosincrasia mexicana, Octavio Paz hereda la tragedia de la muerte, la reflexión de los modos de ser del mexicano sobre los que ya había escrito Samuel Ramos, y es por eso que hacemos mención de su poema como parte del legado mestizo de la cultura prehispánica e ibérica. Refiere Rosa García: “De hecho, al publicarse en 1959 la segunda edición de *El laberinto de la soledad*, a Paz se le acusó de plagiar el ensayo de Samuel Ramos Perfil del hombre y de la cultura en México, texto que indudablemente le había servido de base. No hay que olvidar que Ramos colaboró en *Ulises* y que publicó parte de Perfil del hombre [...] en *Examen*”. (Rosa García, *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008, p. 427).

¹²⁴ X. Villaurrutia, ‘Nocturno de la estatua’, en *Nostalgia de la muerte*, pp. 52-53. También podemos pensar en el poema ‘Nocturno miedo’ como una alegoría a la vacuidad de una ciudad que excluye, discrimina y repudia.

espacios de muerte. Escribe Villaurrutia en *Nocturno miedo*, cuál es su poética de la muerte:

“Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.

Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

El miedo de nos ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad”.¹²⁵

Paz afirma que “la gente es la ciudad y la ciudad es la doble faz de los hombres, la faz nocturna y la diurna. Los hombres reales e irreales a un tiempo”.¹²⁶ Esta imagen nos proporciona las herramientas para acudir a la obra pictórica, a la vastedad de una ciudad interior que nos muestra en toda su dimensión el paisaje de lo que Octavio Paz

¹²⁵ X. Villaurrutia, ‘Nocturno miedo’, en *Nostalgia de la muerte*, pp. 51-52.

¹²⁶ O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 23.

llamaba el *exilio interior*.¹²⁷ La interioridad es la ciudad en la que se despliega la muerte, es el territorio en el que funda sus ciudades. La muerte es lo que mide la eternidad, apunta Panabièrre,¹²⁸ que se graba en los muros que a su vez se alzan por la fuerza irreductible del tiempo. En este *levantamiento*¹²⁹ literario de la muerte, Jorge Cuesta escribe:

31 “Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante
 en que la forma oculta y delirante
 su vibración no apaga,
 porque brilla en los muros permanentes
 que labra y edifica, transparentes,
 la onda tortuosa y vaga.

32 Oh, eternidad, la muerte es la medida,
 compás y azar de cada frágil vida,
 la numera la Parca,
 y alzan tus muros las dispersas horas,
 que distantes o próximas, sonoras
 allí graban su marca”.¹³⁰

El Grupo¹³¹ sienta sus bases en el arraigo, que a su vez es el cimiento para construir edificios vacíos de otra gente que no sea ellos mismos. Espectros son los que habitan su

¹²⁷ “La actitud de Villaurrutia y sus amigos no era sino lo que hoy llamamos exilio interior. ¿A cuántos escritores no ha condenado México a ese destierro en su propia tierra?”. (O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 22).

¹²⁸ L. Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, p. 188.

¹²⁹ En su acepción de “dar fe”, “mostrar”, “recuperar”.

¹³⁰ J. Cuesta, ‘Canto a un dios mineral’, en L. Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, p. 188. Panabièrre ha numerado los versos para un mejor estudio. Escribe este autor que “‘Canto a un dios mineral’ equivale a dar cuenta de Jorge Cuesta, a comprenderlo y acompañarlo en su difícil lucha para reconciliar, tanto en la vida como en la poesía, al hombre y al mundo [...], creemos que este análisis (del poema)* es capaz de arrojar una luz enriquecedora sobre la ideología de un lugar, México, y la de un tiempo, el turbulento y a menudo ambiguo periodo que va de 1930 a 1940”. (L. Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, p. 173). En el comentario posterior a estos versos, Panabièrre apoya nuestra propuesta teórica sobre el sentimiento trágico, mortal, arraigado en lo mestizo del Grupo: “En una convergencia de fondo y forma, la emergencia de la palabra es cantada aquí en las exclamaciones de la identidad re-encontrada. El hueco es ahora ‘azul, vibrante’, materia de plenitud donde toda forma ‘su vibración no apaga’. La permanencia del contacto entre el hombre y el mundo ha sido conquistada, sólido edificio y transparente salida de una ‘onda tortuosa y vaga’. Este momento absoluto no puede ser comparado más que con la muerte. Sin embargo, la muerte no es aquí lo negativo de la vida; es la medida misma de lo eterno opuesta a la fragilidad de la existencia pasajera carcomida por el tiempo.” (L. Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, p. 188). *(El paréntesis es mío).

¹³¹ También nos referiremos a Contemporáneos como el Grupo.

obra; ellos son personajes, máscaras que se representan y mimetizan con la muerte.¹³² Pareciera que no se van. Son personajes que no pueden abandonar la ciudad de la muerte que es el campo fértil con el que nutren su producción literaria.

2. La muerte se hace grande. Bernardo Ortiz de Montellano

La grandeza y posteridad del arte mexicano se afianzaba y crecía a la par que Contemporáneos: Diego Rivera y sus murales inmensos, indigenistas; Frida Kahlo – cuyo padre era alemán y su madre india– adornando con flores sus peinados de trenzas y vestida de coloridos huipiles del territorio nacional; Juan O’Gorman y su mural en la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México parecido a una gran caja de regalo forrada de minúsculas piedras naturales mexicanas que dan forma a imágenes prehispánicas cuya simbología nos posiciona en la muerte; Gerardo Murillo, que se hacía llamar Dr. Atl, fue creador de colores especiales de pintura y escritor de obras sobre la independencia de México; Nahui Ollin, amante del Dr. Atl, posó como modelo de desnudo y fue una pintora que terminó sus días tragada en vida por la muerte, pues enloqueció; Antonieta Rivas Mercado, creadora de una danza propia, original; Tina Modotti, fotógrafa italiana cuya obra póstuma la conforman imágenes del entorno mexicano, y que murió –dice la mayoría de sus biógrafos– a manos de comunistas afincados en México.

En este tiempo deja de percibirse por completo el carácter transgresor de las imágenes de la muerte de Posada y estas se transforman en una especie de murales que terminan formando parte de la ciudad interior de cada habitante, con la que construirán el futuro histórico del país y reafirmarán el reencuentro con la palabra arraigada.

Después de las guerras de independencia, México fue conocido en el exterior como la tierra de la revolución. Ya no había un *nosotros* precortesiano, unido por sus dioses y una cultura intacta, sino un *tú* o un *yo* excluyente, egoísta y al mismo tiempo preservador de sí, que predominaba en la escena, pues era difícil imaginar una sociedad de igualdades en la que no estuvieran desmembradas la confraternidad, fuerza y respeto

¹³²“En ninguno de los Contemporáneos aparecen ‘los otros’, esos hombres y mujeres de ‘toda condición’ con los que, día tras día, hablamos y nos cruzamos en calles, oficinas, templos, autobuses. En Pellicer hay montañas, ríos, árboles, ruinas; también hay héroes y villanos estereotipados pero no hay gente. Dos maneras opuestas pero en el fondo coincidentes de anular a los ‘otros’; en Novo la gente se vuelve objeto de escarnio y befa; en Torres Bodet es tema de apólogos edificantes y adocenados. En los poemas de Grostiza, Villaurrutia y Ortiz de Montellano no hay nadie: todos y todo se han vuelto reflejos, espectros”. (O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 23).

que da la pertenencia a una misma raza, sin el contratiempo y la exaltación continuos del mestizaje.

México es había convertido en tierra de aguda pobreza, con guerra de castas. No existía la clase media, sólo había pobres, vasallos y la clase alta, cómoda, patrona, empresaria.¹³³ Pero todo iba a cambiar con la Revolución: “Mientras que el Estado en México se había fundamentado originalmente en la religión y la conquista, su nuevo Estado sería erigido sobre la ciencia y la revolución”.¹³⁴ La decisión de que el Estado fuera erigido sobre la ciencia y la revolución fue un momento clave en la conformación del peculiar arraigo de la muerte en la literatura del Grupo sin grupo. Esto incomodó a los que aún vivían el sueño de la reconstrucción nacional basada en la exaltación de una nueva corriente de corte autóctono que enriquecía la necesidad de una personalidad, aunque fuera mestiza, como es el caso de Diego Rivera.

La imaginería de la muerte y de los muertos fue el puntal con el que se construyó el nuevo orden social que se caracterizó por las *restituciones*,¹³⁵ que constituían una parte de la nueva ley y que hacían justicia al pueblo mexicano.

Con el Grupo nace, no ya el costumbrismo de la novela de la revolución, sino que surge el “escenario inventado”¹³⁶, como llama Quirarte a esa nueva forma de definir la ciudad y sus espacios, que era modificada por la literatura que llegaba de otras tierras,

¹³³ “El nuevo contrato social no era un pacto entre iguales, y el nuevo orden revolucionario no era un acuerdo estable entre hermanos; antes bien, era un mecanismo regulatorio y compensatorio para igualar el terreno entre los explotadores y los explotados; era un marco para la negociación continua entre contendientes que no podían eliminarse unos a otros, que habían sido reunidos por el destino y no por el amor; un poco como México y los Estados Unidos.” (C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, pp. 383-384).

¹³⁴ En este mismo apartado, Claudio Lomnitz añade una cita que aparece en Adrian Bantjes, “Saints, Sinners, and State Formation: Local Religion and Cultural Revolution in Mexico”, en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (coords.), *The Eagle and the Virgin: National Identity, Memory, and Utopia in Mexico, 1920-1940*, Durham, The Duke University Press, p. 21: “Numerosos edificios eclesiásticos fueron quemados hasta sus cenizas, dinamitados o demolidos, en ocasiones por maestros de escuela que blandían piquetas. Algunos estados prohibieron la nomenclatura religiosa para los pueblos, calles y tiendas; pero los actos de profanación más controvertidos implican la destrucción de símbolos religiosos, en especial, las imágenes de santos, que eran incendiadas y destrozadas por los quemasantos revolucionarios, frecuentemente durante los mítines obligatorios del PNR o los festivales escolares. Muchos estados prohibieron los rituales religiosos en público, como las procesiones, las peregrinaciones, la celebración de las fiestas de los santos y el repique de las campanas. Incluso la misa se convirtió en una actividad clandestina, que se celebraba ilegalmente en casas particulares”. (C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 382).

¹³⁵ “Unos cuantos ejemplos pueden aclarar lo anterior: la reforma agraria incluida en el Plan de Ayala de Emiliano Zapata fue formulada como una ley de restitución. Las leyes laborales, asimismo, fueron formuladas conforme al mismo espíritu: los capitalistas habían violado los derechos fundamentales de los trabajadores, ahora tendrían que pagar compensación. En la Constitución de 1917, se dice que la propiedad del suelo y el subsuelo de México tiene su origen en la nación: en realidad, la expropiación (por ejemplo del petróleo) fue solamente, también en ese caso, una restitución”. (C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 383).

¹³⁶ V. Quirarte, *Elogio de la calle*, p. 459.

pues se traducen poemas de Eliot, Sandsburg y la obra de Rainer Maria Rilke, entre otros, que reconfiguran la ciudad y la vuelven urbana.¹³⁷ No cabe duda de que estos poetas tenían la *mano bien despierta*¹³⁸ al ensoñar, crear y concretar proyectos. Por su parte, Bernardo Ortiz de Montellano y Ruiz fiel seguidor del Grupo se introduce en el mundo de los sueños y la vigilia y crea una muerte y una vida que rozan los bordes de la ficción y la realidad. Esta producción es el punto medular de su escritura, ya que el autor logra aquello que Villaurrutia llamaba “sumergirse en los laberintos de su verdadera voz”¹³⁹ y que fue el sello del Grupo:

“Ese busto de yeso que respira
lunas de noche antiguas y metales
rodillas mutiladas desiguales
que si la noche cubre el sueño mira.
[...]
Y esta sombra de luz donde se rozan
las llamas y los cuerpos reposan.
Vivos sueños, bellezas funerales.”¹⁴⁰

Para Ortiz de Montellano, la poesía y el sueño son “estados psíquicos afines” y por eso ambos son “expresión de la esencia auténtica del hombre y de que ambos tengan el poder de vaticinar el porvenir”.¹⁴¹ Los poemas que juegan en los márgenes de la realidad y se sumergen en los sueños fueron producto de una operación y de los efectos de la anestesia que lo llevaron a desentrañar su significado. No obstante, Montellano estuvo inmerso en el remolino vanguardista de Contemporáneos, renovador del país, intentó a su vez revalorizar la poesía indígena e incluso integró las tradiciones mayas en su teatro de títeres y las mezcla con su mundo onírico y poético. En los relatos narrados en primera persona analiza la relación entre el consciente y el inconsciente, lo cual hace

¹³⁷ Ibidem, p. 462.

¹³⁸ Ibidem, p. 466.

¹³⁹ Revista *Letras Libres*, p. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13489>, julio de 2009.

¹⁴⁰ Poema ‘Ese busto de yeso’, en <http://www.poemasde.net/ese-busto-de-yeso-bernardo-ortiz-de-montellano/>, 28 de julio de 2009. Se puede leer una crítica generosa de Daniel Saldaña París en el siguiente vínculo de la revista *Letras Libres*: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13489>, 28 de julio de 2009.

¹⁴¹ Así explicó el poema ‘Primero sueño’ sobre un poeta andaluz en el que vaticinó el asesinato de Lorca años después. (Véase Aurora Maura Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, UNAM, México, 1988, p. 170).

de su obra una pieza única.¹⁴² Ortiz de Montellano representaría para Samuel Ramos aquel “campo lleno de vaguedades”¹⁴³ con el que se refiere a la cultura mexicana, pues no hay originalidad ni autoridad para revelar un “estilo vernáculo”.¹⁴⁴ Ortiz de Montellano y Ruiz es un escritor del que los críticos se han ocupado menos y que trabajó como director de la revista *Contemporáneos* desde su fundación en 1929 hasta el último número en 1931. Guillermo Sheridan rescata una de las *estruendosas* consignas que solía propalar: “Hay muchos aún que con la cara negra y los rasgos indígenas se ponen cuello planchado y fabrican música europea. Error profundo. ¡Como si no fuera mucho más interesante ser azteca!”.¹⁴⁵ Ortiz de Montellano parece que no percibe una realidad cuya situación es trágica: que la asimilación y posterior imitación simbolizan la dominación. La contradicción entra en juego cuando en uno de sus artículos publicados en el periódico *Excélsior* declara que nada está abolido, y que la influencia española no logró transformar la vida y costumbres de los pueblos primitivos.¹⁴⁶

El fundador, el viejo habitante está muerto; ya no es él, sino el otro. Ya no vive por sí, sino que es una imagen movable del otro. Ya no es más él mismo sino una representación extranjera. Ya no se mueve por sí mismo, sino que adopta un lenguaje y un discurso alejado de sí, falso, permeable. Los símbolos han cambiado, ya no utiliza la simbología madre, sino una que no nació de la tierra en la que él lo hizo. El desmembramiento de su origen da como resultado una adopción de lo extraño. Se convierte en un extranjero en su propia tierra. Ejerce la extranjería adoptando la curiosidad propia del extraño en tierra ajena. ¿Cómo ser azteca después de haber muerto su estructura interna, su religión e ideología?, pues la ideología es el fundamento de la originalidad. Los *Contemporáneos* son ejemplo de un viaje de regreso a las raíces buscando la autenticidad. A través de sus críticas y representaciones, ya sean gráficas o semánticas, crearon la propia interpretación de la muerte, nueva cultura mexicana que

¹⁴² Para completar la biografía de Bernardo Ortiz de Montellano véase el citado *Diccionario de escritores mexicanos*, pp. 170-175.

¹⁴³ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa-Calpe, México, 1972, p. 19.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴⁵ G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 103. En este apartado cita a Bernardo Ortiz de Montellano en su obra de *El maestro*, I, 1, p. 31.

¹⁴⁶ Aquí transcribimos el fragmento original: “Así como no existe ya, ni puede existir, el arte azteca o la civilización maya, porque la mentalidad de los indígenas de hoy es distinta, a quienes piensan que la influencia española logró transformar la vida y costumbres de los pueblos primitivos en América, y que la religión sembrada entre los indios con el maíz de los ejemplos, por los misioneros, y la cizaña de los conquistadores, abolió totalmente la vitalidad de sus creencias, sorprenderá la reminiscencia de las antiguas costumbres funerarias en las practicadas hasta ahora conmemorando el día de difuntos”. Lourdes Franco Bagnouls, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, escribe en *Textos y documentos* una introducción al hallazgo de los artículos que Bernardo Ortiz de Montellano escribe para *Excélsior*. Fuente: <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/15-2/montellano.pdf>, julio de 2009.

fue una contracultura con la que tomaron ruta propia hacia la búsqueda de una personalidad íntima y particular que los configurara como parte original y sustancial de un país.

3. La muerte se vuelve pública. Xavier Villaurrutia

Las familias de todos los Contemporáneos se vieron afectadas por estos movimientos al pertenecer a la clase media alta. Ellos, los intelectuales, son los que mejor sintetizan la historia posterior al auge autóctono con la obra que los representa. Son los hombres que se convierten en estatua de sal cuando osan hurgar en un pasado histórico que no les pertenece del todo, pues son seres desarraigados al haber sido expulsados de aquella acepción denominada *ser natural* de un sitio determinado. En sus primeros poemas, Villaurrutia nos ubica en ese ensimismamiento y voz interior que cuestiona y al mismo tiempo responde:

“Le pregunté al poeta su secreto
una tarde de lloro,
de lluvia y de canción,
y me dijo el poeta: “Mi secreto
no lo dictan los sabios en decreto.
En la orilla del Nilo y en la aurora
interroga a Memnón...”

Le pregunté al poeta su secreto
una noche de luna,
una noche de augurios y de mal.
El poeta me contestó con una
mirada que era un reto
y me dijo: “Interroga
a la estatua de sal...”

Yo descansé la frente entre las manos
(un grupo de aves emprendió la huida).
Mis preguntas y anhelos eran vanos,
el poeta callaba su secreto

porque era ese secreto el de su vida.¹⁴⁷

Es un poema cuyos elementos tienen una fuerte carga simbólica cuando se refiere a la lluvia y nos remite a los dioses prehispánicos, a Tláloc, el dios de la lluvia, a la Flor y Canto, aquella manera en que los antiguos mexicanos llamaban al arte y a la poesía. Estas voces se repiten desde entonces, mil veces la muerte vuelta flor y cuya manera más cercana posible para nombrarla es el canto o la poesía. El Grupo va engarzando su voz y va reuniendo sus cantos, que constituirán la raíz de una nueva poética del espacio interior.

Al ser criollos o descendientes de estos, sufren un destierro que los compromete a tejer su obra desde un punto ciego, sin otras coordenadas más que ellos mismos. Fueron un antes y un después. Por eso sentaron bases en el arraigo de la palabra. Lograron la sedimentación del sentimiento diegético que hizo de la nostalgia y la muerte un nuevo vocablo y manera de ser: el sentimiento que bien se podría llamar *nostrágico*. Xavier Villaurrutia es un ejemplo de quienes nos proporcionan la clave para abrir la caja de aquel desencanto que produce la muerte en occidente y que se queda a vivir en ellos. Su intención sería la de reconstruir y organizar la realidad a partir de componentes personales. La muerte en el ejercicio literario de Villaurrutia fue parte protagonista de una experiencia a todas luces estética, en la que la muerte siempre estuvo vestida de sensibilidad, fantasía, juego e inteligencia. Villaurrutia escribió desde la habitación más íntima de sí mismo, a la que siempre tuvimos acceso, nosotros, los afortunados al acudir a un *tête à tête* con su revelación estética. Sabía que su muerte era de una clase media alta a la que le escribía sin dobleces, siempre siendo fiel al eco pequeño de su habitación propia. A pesar de que todos ocuparon puestos burocráticos, algunos tuvieron que salir de su territorio; pero nada más lejos de la verdad, nunca salieron. No resulta curioso su estatismo. Aunque físicamente hayan sido movibles, siempre cargaron su casa llena de soledades, silencios, muerte, cosmopolitismo, como un caparazón arraigado a su piel.¹⁴⁸ ¿Qué es lo que los retiene? El mundo creado a golpe

¹⁴⁷ X. Villaurrutia, 'Le pregunté al poeta', en *Nostalgia de la muerte*, pp. 10-11.

¹⁴⁸ Esperanza López Parada escribe: "Aunque Torres Bodet conoce a la perfección Francia o España, donde llega a publicar, y aunque Carlos Pellicer viaje interminablemente por Europa, residiendo largas temporadas en Milán, Florencia o Roma, alcanzando en su locura vagabunda las murallas de Tierra Santa; por mucho que Gilberto Owen consiga sobrevivir en el fondo de su neoyorquina prisión/pensión, regentada por la católica Mrs. Pritchard; por mucho que protagonicen unos y otros esporádicas salidas, en todos ellos se insinúa la negra nostalgia, una nostalgia que hace estragos particularmente en el sensible Villaurrutia y le lleva a creerse 'atacado de un mal cuya única curación consiste en vivir, si no en México, sí cuando menos a la altura de México'. Languideciendo de melancolía en cuanto se alejan un poco, estos

de introspección y reflexión, la preferencia del viaje hacia la vastedad de un mundo propio que no conoce confines. La soledad acariciada de los que están reconstruyendo un nuevo país como el niño se embebe cuando construye un móvil o una ciudad con restos esparcidos a su alrededor y alcance. Finalmente, ¿para qué salir? Xavier Villaurrutia nos responde algo que ya sabemos, pero que es necesario confirmar:

“[...]”
cuando me encuentro tan solo, tan solo,
que me busco en mi cuarto
como se busca, a veces, un objeto perdido,
una carta estrujada, en los rincones;

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto,
[...]
Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás”.

Donde quiera que esté de viaje, ya sea sedentario o físico, no tiene caso moverse de un sitio que le recuerda que nada le quitará la sensación ancestral de muerte:

“Y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.
Y también la eficacia del frío
que preserva y purifica sin consumir como el fuego.

poetas, denostados por absentistas y ajenos, prefieren quedarse donde están. Algo les retiene en aquellas calles y barrios. Algo les obliga a permanecer en una ciudad que cada día los persigue con una crítica distinta y más feroz y a la que ellos, poco viriles y muy afrancesados para la opinión conservadora, se dedican a escandalizar también diariamente”. (E. López Parada, ‘El viaje por América de un contemporáneo’. ‘Continente vacío’, de Salvador Novo, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1994, número 23, p. 68).

Y en el silencio escucho dentro de mí el trabajo
de un minuciosos ejército de obreros que golpean
con diminutos martillos mi linfa y mi carne estremecidas;
[...]
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarme en el tiempo más angustioso y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua”.

4. La muerte y José Gorostiza

“Si la risa es peculiar del hombre, la sonrisa es peculiar del hombre inteligente. El dolor envuelve en brumas el espíritu. El llanto es como una densa lluvia que desciende ante el primer término de todo paisaje humano. El llanto es una máscara, una trinchera, un pozo de fácil tirador. La sonrisa, en cambio, desnuda al hombre, abre en él de par en par una ventana a las ágiles cosas exteriores que, alegremente, le invaden. La sonrisa destruye toda ficción y revela un individuo. [...] La verdadera alegría es fruto del arte”.

José Gorostiza, *Contemporáneos*, agosto 1929

José María Gorostiza y Zavalla y doña María Escauriza y Hornos fueron padres de siete hijos, de los cuales cuatro fueron varones y viajaron a América por necesidad: las tierras de Baracaldo, Vizcaya, no habrían dado suficiente para todos. De José Domingo, primogénito, no se sabe nada; Juan llega y se queda en Cuba; Celestino y Ricardo, los más jóvenes, se asientan en México. Celestino se va a Villahermosa, Tabasco, donde se casa con Elvira Alcalá, campechana. Del matrimonio nacen cinco hijos: María del Carmen (Buca), José, Celestino, Eduardo y María del Socorro.

Celestino Gorostiza Escauriza se convierte en próspero comerciante de granos y azúcar. Al enfermar de cáncer, pone el negocio en manos de un socio, pero éste traiciona su confianza. Por este motivo, lleva a su familia a vivir a Aguascalientes y allí se dedica a la banca. Celestino y José son internados en un colegio de Querétaro. Más tarde, Celestino se traslada a estudiar a un colegio de la capital y José vuelve a Aguascalientes a cursar la preparatoria, pues ya tiene doce años. En esta ciudad toma clases de literatura con Fernando Ledesma. Pero su padre enferma y vuelve a la capital,

donde se inscribe en distintas clases, además de acompañar esporádicamente a su padre a recibir tratamiento médico en Nueva York. Para entonces ya había sido presidente de la Sociedad de Alumnos del Instituto de Ciencias del Estado de Aguascalientes, además de pronunciar discursos y participar como orador en mítines.

El contexto en el que se ubica el poema de José Gorostiza (1901-1973) titulado *Muerte sin fin*, poemario dividido en diez partes y divididas estas “en dos grandes secciones simétricas que terminan con el poema V (que se refiere a la vida) y el poema X (que se refiere a la muerte)”,¹⁴⁹ es el del México abstemio de muerte, en el que el Estado porfiriano había, si no sofocado, ralentizado las celebraciones de los muertos, prescindiendo así las élites de participar en ellas en el Paseo de Todos los Santos; con ello, la fiesta urbana vuelve a las clases populares.

De 1920 a 1940 los estados sufrieron una campaña de *desfanatización* por parte del gobierno.¹⁵⁰ Durante esos decenios se prohibió, por ejemplo, a los curas pronunciar sus responsos en los cementerios públicos, además de cuidar que el pueblo no colocara imágenes ni estampas dentro de las iglesias. En este marco es donde se negocia el tema de la muerte, lo que nos remite a un campo problemático y contradictorio, ya que, por un lado, estaba censurado y, por otro, algunos componentes del Grupo eran asiduos y devotos forjadores de dicho concepto.

El poema *Muerte sin fin* es una referencia obligada dentro de todo el panorama de la poesía española; es la obra de largo aliento más conocida, que ha sido estudiada ampliamente aunque “pocos hay que puedan jactarse de haber aprehendido en su integridad tan vasto, complejo y extraordinario poema [...]”.¹⁵¹ Este poema ha sido equiparado con otras grandes obras universales como *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *El cementerio marino* de Paul Valéry, y con la obra de T.S. Eliot, pero no ha habido un estudio comparativo entre el poema del agua *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta y *Muerte sin fin*.

¹⁴⁹ Mónica Mansour, ‘El diablo y la poesía contra el tiempo’, en Edelmira Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, UNESCO, Madrid, 1988, p. 227.

¹⁵⁰ “Un artículo publicado en 1934, por ejemplo, describe la prohibición del gobierno municipal de la venta de medallas, rosarios, imágenes y retratos de santos. [...] Los vendedores de objetos del Día de los Muertos fueron acusados de ‘explotar la credulidad e ignorancia del pueblo’. (*El Oaxaqueño*, 1º de noviembre de 1934). Otro artículo de 1937 condenaba toda una letanía de ‘alimentos populares’ a la venta durante el festival: nicuatole, mole, calabaza, que amenazaban la salud de todo el que aceptase circular tales alimentos en el cementerio (*El Oaxaqueño*, 2 de noviembre de 1937).” Kristin Norget, *Days of Death, Days of Life: Death and Its Ritualization in the Popular Culture of Oaxaca*, ms. Department of Anthropology, McGill University, 2002, capítulo 6, p. 26. (Citamos por C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 403).

¹⁵¹ Miguel Capistrán, *José Gorostiza, Prosa*, Universidad de Guanajuato, México, 1969, p. XI.

Sabemos que la generación de Contemporáneos fue ampliamente influenciada por autores franceses, lo que podemos comprobar con oposiciones encontradas en estos y aquellos como agua/vaso o forma/contenido.¹⁵² En Gorostiza, y específicamente en el poema *Muerte sin fin*, encontramos oposiciones tales como hombre/Dios, vida/muerte, ilusión/realidad, luz/oscuridad, lenguaje/poesía. Para desentrañar la obra poética gorostiziana se han hecho numerosos estudios, aunque no se ha tomado en cuenta su obra en prosa aduciendo que es exigua y, por ende, no susceptible de ser criticada. De acuerdo con diversas publicaciones en torno a su figura, tal escasez se debió a sus compromisos de carácter oficial dentro y fuera del país, lo que impidió una mayor abundancia de su obra. Dentro de su poema extenso y su obra prosística podemos vislumbrar con claridad un entresijo, una bifurcación y un vértice que permiten introducirnos en el tema de la muerte, en *una patria interior*¹⁵³ forjada ésta con imágenes sembradas y arraigadas en el subconsciente. El artículo *Estampas mexicanas*¹⁵⁴ de Gorostiza es un agnoscé de la imagen y concepto de muerte que en ese tiempo se vislumbraba:

“Todo el país tributa sus elementos folklóricos al Teatro Lírico, pero éste es, ante todo, el teatro de la ciudad de México, o mejor dicho, de tres o cuatro de sus barrios: Peralvillo, La Bolsa, Tepito, San Lázaro... –los barrios propiamente sucios y miserables, pero llenos de movimiento y de color–. La *colonia*, o sea el barrio moderno, asfaltado, pasto inglés, alumbrado *a giorno*, no podría aportar un tipo, un rincón, una escena auténticamente mexicanos a un teatro mexicano de la ciudad, porque su vida transcurre dentro, en la suntuosa morada, o se exhibe insuficientemente en el escaparate de una sala de té. El barrio sí. Apenas cabe en la nutrida numeración de la vecindad. Interior 24, 24-A, 24-B, 24-C... El aire de la vivienda mínima pesa sobre su corazón como un cielo nublado. Huye, pues, de sí mismo y se echa a la calle, se desborda a lo largo de las aceras, sobre las plazas, en los jardines, arrastrando la más abigarrada impedimenta: la carpa, el organillo, las aguas frescas, el volantín, la lotería, el perro, las fritangas... Universo desordenado que coloran overoles y rebozos y ensordecen los gritos de todos los fonógrafos de todas las tiendas y cafetines de la calle”.

¹⁵² Ibidem, p. XIV.

¹⁵³ Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, ‘Como Ulises me llamo nadie. Poesía mexicana del medio siglo’ en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona Jiménez (coords.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 2, 2003, p. 1407.

¹⁵⁴ Véase M. Capistrán, *José Gorostiza, Prosa*.

Nos tomamos la libertad de citarlo extensamente por la importancia del lenguaje y las visiones que utiliza Gorostiza con oportunidad de sumergirse en el barrio, en el mundo del que el Grupo es ajeno, en apariencia, pues sabe José que esos rumbos son “sucios y miserables, pero llenos de movimiento y color”: las plazas, el organillero, el globero, el perro, el cargador, el chiflido, el mandil, el charco espeso y negro, el piropo, la brillantina... son parte de un todo, de un país que envuelve, sostiene y *contamina* el mundo intelectual de Contemporáneos; es el ambiente en el que se desarrollan, el que sustenta, recrea y absorbe la obra del Grupo, ya sea por exclusión o por inclusión de aquellas estampas cotidianas de las que era imposible sustraerse a menos que se internaran en sus ciudades interiores, tal y como sucedió.

Numerosas imágenes literarias de la prosa de Gorostiza se convierten en objetos visuales y nos remiten ineludiblemente a la obra de José Guadalupe Posada en la que se muestra al México lumpen, el México *escondido y maloliente*, que inspiró el trabajo del grabador. En el artículo de Gorostiza llamado *Estampas mexicanas* acudimos al hallazgo de una veta costumbrista que plasma sin restricción lo anterior:

La quintopatiera

“El esfuerzo del barrio para huir de sí mismo, la flor de este esfuerzo está en la linda muchacha que sale de puntillas, untándose a las paredes –seis, siete de la tarde– de las fauces oscuras de un quinto patio de vecindad.



Delgaducha, graciosa. Manos enrojecidas por el contacto frecuente de jabón y escobeta. Uñas rotas. Ojos dulces, bonitos, como en todas las canciones, pero vidriados por el desvelo y el hambre:
¡Qué bonitos ojos tienes, Flor de Dalia!

Dolorosa caricatura de la *niña bien*, habrá que ver, sin embargo, cómo *presume*, cómo recorre la cuerda floja del ridículo dando aquí y allá un lamentable traspies, siempre airosa, fresca, inderrotada...

Un día no se vuelve a saber de ella, o si se vuelve, será porque pasó a nuestro lado, triunfadora, en un auto de muchos, muchísimos cilindros”.¹⁵⁵



Cabe decir que la emigración del pueblo a la ciudad en aquella época, dio lugar al desarrollo de volúmenes arquitectónicos de alquiler barato llamados vecindarios o barriadas. En uno de ellos murió José Guadalupe Posada y es donde se desarrolla y desde donde se mira la estampa anterior de Gorostiza.

4.1. La muerte y los niños

Mientras en las élites la muerte no era mencionada directamente, habitaba y se recreaba, como se puede ver, en el imaginario mexicano. Prueba de ello son las imágenes fotográficas de los difuntos del México antiguo, que reseñan y congelan el momento en el que la muerte ya se ha instalado en el cuerpo. Los retratos reproducen al muerto como si estuviera vivo, para lo cual se le acomodaba sentado o acostado rodeado de objetos que simbolizaban la infancia, lo primigenio, la alegría, la belleza o la vida, tal como aquellos muñecos favoritos que alegraban la vida del niño o de la niña; o bien vestían de gala al difunto, o como si fuera un angelito, y lo rodeaban de flores. A las mujeres les colocaban en la cabeza una corona de flores, margaritas o lirios, y las vestían con lienzo blanco; las manitas cruzadas sobre el pecho; alguna cruz o escapulario, como si fueran santas.

El poema *Muerte sin fin* es un compendio de alusiones a la muerte juguetona, jocosa, niña, luminosa, intermitente, escandalosa, elegante, disfrazada, florida, acuosa, mística. En la estrofa número 25 de la primera parte escribe los siguientes versos que ilustran la idea de la muerte retratada:

“y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ M. Capistrán, *José Gorostiza, Prosa*, pp. 80-81.

La imagen y expresión religiosa de la fotografía de la muerte fue utilizada por las clases altas y medio-altas –en la época del daguerrotipo– y posteriormente, por las clases pobres, urbanas y rurales.¹⁵⁷ Para estas significaba una renovación del ritual del velorio; la fotografía en el altar dedicado al niño era una continuación de la ofrenda que simbolizaba el hecho de haber cedido el niño a Dios. El ritual del velorio es una práctica antigua, no así el fotógrafo que veía en esto una fuente importante de ingresos.



En el catolicismo español los niños bautizados mueren sin pecado, van directos al cielo y se convierten en ángeles. Si bien se han encontrado retratos de niños muertos e ilustraciones de ellos en el Renacimiento y el Barroco de Europa, hay evidencias de que el ritual del día de muertos tiene raíces prehispánicas, tal y como menciona el cronista fray Diego Durán, que explica que entre los mexicas el noveno mes era dedicado a la “Miccaihuiltontli el cual vocablo es diminutivo y quiere decir fiesta de los muertecitos y a lo que ella entendí según la relación fue ser fiesta de niños inocentes muertos”.¹⁵⁸

La tradición de pintar a los muertos ha continuado hasta nuestros días. Frida Kahlo, Orozco, Juan Soriano, Olga Costa, Chucho Reyes, son algunos de los pintores que lo hicieron en la época del México posrevolucionario. En el poema y prosa de José Gorostiza encontramos rasgos de la muerte popular de Posada, a pesar de que Bernardo Ortiz de Montellano era el que constantemente indagaba en la cultura y temas indigenistas para de ahí nutrir su obra. Escribe Gorostiza:

“Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;
al impulso didáctico del índice
oscuramente

¹⁵⁶ A partir de ahora nos referiremos al poema *Muerte sin fin* de la citada edición de E. Ramírez (coord.), José Gorostiza. *Poesía y poética*, p. 65

¹⁵⁷ “El historiador del arte Gutierre Aceves se interesó desde hace algunos años en el tema y se dedicó a investigar sus orígenes y significados. Él mismo descubrió una colección de fotografías realizadas a principios de siglo por el fotógrafo del pueblo de Ameca, en Jalisco, Juan de Dios Macahin”. Véase el editorial ‘Resucitar en el arte’ de Alberto Ruy Sánchez Lacy, en *Artes de México*, México, núm. 15, 1992, p. 22.

¹⁵⁸ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, México, Nacional. (Citamos por Daniela Marino, *Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870-1919*). Fuente: http://historiamexicana.colmex.mx/pdf/13/art_13_1872_16020.pdf, septiembre de 2009.

¡hop!
 los apostrofa
 y saca de ellos cintas de sorpresas
 que en un juego sinfónico articula,
 mezclando en la insistencia de los ritmos
 ¡planta-semilla-planta!
 ¡planta-semilla-planta!
 su tierna brisa, sus follajes tiernos,
 su luna azul, descalza, entre la nieve,
 sus mares plácidos de cobre
 y mil y un encantadores gorgoritos”.¹⁵⁹

El juego (sinfónico, como lo califica anteriormente) está presente en su obra, tanto como la muerte en los juegos infantiles, que se inician con “los arrullos, ya que representan el primer contacto del niño con la poesía y concluye con los romances y las adivinanzas”.¹⁶⁰ Como una cosificación, el sonido y el ritmo son sustituidos en Gorostiza por la palabra: “¡planta-semilla-planta!/¡planta-semilla-planta!”, lo que nos remite a la musicalidad de los juegos como el de *¡piedra-papel-o tijera!* y a los de antaño, en los que estaba presente la muerte de una manera rítmica con el uso de estribillos:

“A don Crispín,
 pirirín, pin, pin,
 se le murió,
 pororón, pon, pon,
 su chiquitín,
 pirirín, pin, pin,
 de sarampión,
 pororón, pon, pon”.

O como una personificación, en compañía de una onomatopeya en el décimo apartado:

“¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo”¹⁶¹

¹⁵⁹ Tercera parte de ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 69.

¹⁶⁰ P. M. Díaz Cortés, *Apuntes sobre la muerte en la poesía infantil de México*, p. 17.

¹⁶¹ J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 87.

El verso anterior nos remite al juego del listón que ha trascendido hasta nuestros días:

“¡Tan-tan! ¿Quién es? La vieja Inés
¿Qué quería? Un listón ¿De qué color?...”¹⁶²

El capítulo I representa la vida y el X, la muerte. En todo el poema se percibe un afán de purificación, de misticismo, de elevación sobre Dios y sobre todas las cosas presupuestas y materiales. Gorostiza crea su propia poética, su personal definición de poesía y aprehensión del entorno o percepción de la vida. A pesar de que declara en un momento de su existencia, que ya no es más poeta ni escritor, pasado un tiempo publica su poema largo para sorpresa y beneplácito de aquellos que lo consideran un gurú. “No se cambia de lugar, se cambia de naturaleza”.¹⁶³ Posteriormente, nada; sólo un pudor que sobrepasa los límites de lo permitido. Cuando se le pregunta sobre si volverá a la literatura, él responde desde la silla de ruedas que transporta su arterioesclerosis avanzada que “ahora, cuando pienso de vez en cuando en hacer algo, pienso también que haría un papelón, como los toreros viejos que regresan”.¹⁶⁴ Menos de año y medio después fallece en la ciudad de México. La vida de Gorostiza fue de sobriedad y ecuanimidad; a pesar de esa especie de pudor arraigado, de vergüenza a expresar la vergüenza, se inclinaba por la luz, por la alegría y el desparpajo, tal y como lo representan las calaveras de Posada:

“Ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir
el aire que se respira,
la boca, el ojo, la mano;
estas pungentes cosquillas
de disfrutarnos enteros
en sólo un golpe de risa,
ay, esta muerte insultante,

¹⁶² Este juego que pertenece a la tradición popular mexicana consiste en hacer un corro en el que cada niño elige un color en secreto; por otro lado, se ha asignado a otro niño el papel de perseguidor, el cual preguntará por los colores que hay en el corro; si el color que menciona en voz alta coincide con el color de uno de los niños, este correrá hasta que el otro logre darle alcance y así ganar el derecho a entrar en el corro y delegar su puesto de perseguidor al niño alcanzado.

¹⁶³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2005, p. 245.

¹⁶⁴ Silvia Pappe, ‘Al mar de uno mismo, gotas de poesía’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 180.

procaz que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té,
por una apenas caricia”.¹⁶⁵



El deleite de una taza de té y una apenas caricia es parte del goce de la vida. Los detalles más lánguidos y níveos deberían dotarse de un significado opuesto a su nimiedad. El mismo gusto por la vida es un gusto por la muerte.

Pero también el amor violáceo, fuerte, tenso, está presente cuando escribe: “Tiene el amor feroces/ galgos morados;/ pero también sus mieses,/ también sus pájaros”.¹⁶⁶ El amor no es doloroso como en Xavier Villaurrutia, sino que ese “morir a gotas/ me (le)* sabe a miel”.¹⁶⁷ O como clamaba Santa Teresa de Jesús enalteciendo al Ser que le provocaba sus versos:

“Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.
Vivo ya fuera de mí,
después que muero de amor;
porque vivo en el Señor, que me quiso para sí:
cuando el corazón le di
puso en él este letrero:
que muero porque no muero”.¹⁶⁸

¹⁶⁵ J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 87.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 74.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 75. *(El paréntesis es mío).

¹⁶⁸ Webmaster: Justo S. Alarcón, *Poemas de Santa Teresa de Jesús*. Fuente: <http://www.los-poetas.com/g/terel.htm#> VIVO SIN VIVIR EN MÍ, septiembre de 2009.

La muerte en Gorostiza tiene sabor y forma:

“Sabe la muerte a tierra”.¹⁶⁹

La muerte, la generosa, la dadora de paz, la única que no discrimina, pues siempre llega a casa de todos, para llevárselos, también se *animaliza*:

“es una muerte de hormigas
incansable, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba,
[...]
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita”.¹⁷⁰

La hormiga simboliza a la muerte inmortal, eterna, viva, activa, incansable, que puede desaparecer debajo de un zapato que le cancela la vida para luego abrir los ojos desde otra hormiga, desde la propia muerte que está ahí en contraposición a la vida, recordando que una no puede existir sin la otra. El *Diccionario de símbolos* apunta que las hormigas aparecen en algún mito de la India “como símbolos de la pequeñez de lo viviente, de su delezabilidad y de su impotencia, pero también son aspecto de la vida que vence a la humana”.¹⁷¹

En las rimas mexicanas la muerte también suele aparecer en forma de relato del deceso de un insecto:

“Ya murió la cucaracha,
ya la llevan a enterrar,
entre cuatro zopilotes
y un ratón de sacristán”.

También hay un ejecutor y una víctima, en este caso, un animal:

¹⁶⁹ J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 87.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 87-88.

¹⁷¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p. 251.

“En la calle veinticuatro,
una vieja mató a un gato
con la punta del zapato
y la vieja se asustó”.

Termina el apartado diez de *Muerte sin fin* con los siguientes versos que no le tienen miedo a la muerte, sino que tienen una connotación de encuentro, de resurrección, de enamoramiento; es un guiño, una caída de ojos, un *affaire*:

“Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.”¹⁷²

En el siguiente poema *comer* equivale a matar, así es que si el niño no se duerme, tal como le sucede a Gorostiza en el fragmento anterior, el coco o muerte o diablo, se lo comerá. El coco es el personaje más utilizado para asustar al niño:

“Duérmete mi niño, duérmete, que ya,
si no viene el coco, y te comerá”.

Y así como para Xavier Villaurrutia, “la muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene”,¹⁷³ Gorostiza medita y cree que “tal vez esta oquedad que nos estrecha/ en islas de monólogos sin eco,/ aunque se llama Dios/ no sea sino un vaso/ que nos amolda el alma perdidiza”.¹⁷⁴ Alcoba y vaso son objetos con los que ambos intentan apresar, contener y materializar aquello tan huidizo.

En los juegos de los niños encontramos narraciones, parodias, rimas, estribillos, brincos, risas y movimiento, lo cual le da a la muerte un carácter alegre y juguetón, irreverente:

¹⁷² J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 88. Aparece una nota a pie que aclara que el poema X es un romance.

¹⁷³ X. Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, p. 66.

¹⁷⁴ J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 67.

“Tengo una muñeca,
vestida de azul,
con sus zapatitos
y su canesú.
La llevé a la plaza,
se me constipó,
y al llegar a casa,
la niña murió.
Brinca la tablita,
yo ya la brinqué,
bríncala otra vuelta,
yo ya me cansé”.¹⁷⁵

La muerte no es dramática en los juegos infantiles, aunque sí se convierte en un elemento macabro que refuerza un toque del relato. En el siguiente juego de “Manos cruzadas” el niño escoge a un personaje conocido para ponerlo en una situación cómica:

“A Pancho Villa
le gusta la tortilla,
se sienta en una silla,
se cae de rodilla,
se sienta en una mesa,
se cae de cabeza,
se sienta en un sombrero
se sube a una escalera
queda su calavera”.¹⁷⁶

4.2. Las calaveras

En las calaveras literarias que –como mencionamos en el capítulo anterior– tuvieron su auge en la época de Posada, también encontramos el juego del ritmo, la rima

¹⁷⁵ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México*, núm. 112, Colegio de México, México, 1951, p. 88. (Citamos por P. M. Díaz Cortés, *Apuntes sobre la muerte en la poesía infantil de México*, p. 27).

¹⁷⁶ “ACdM. Archivo del Colegio de México. Colección de materiales reunidos en el Centro de Estudios Ling y Liter para el Cancionero Folklórico de México, de próxima publicación. La mayoría de los ejemplos aquí citados se recogieron de la tradición oral en 1964 y 1965.” (Citamos por P. M. Díaz Cortés, *Apuntes sobre la muerte en la poesía infantil de México*, p. 25).

y las imágenes de muerte. Las *calaveras*, también llamadas *panteones*, son epigramas hechos con motivo del Día de Muertos. Son una breve composición poética de corte satírico, burlesco y sarcástico, cuya temática es la muerte. Se escriben para burlarse de alguna persona famosa, de algún acontecimiento político o de una situación.¹⁷⁷

Las calaveras, paródica reinterpretación de las danzas macabras medievales, servían para resaltar con humor la vanidad, corrupción y ambición de los políticos de la época.

Las calaveras son versos octosílabos que aparecen al pie de ilustraciones de esqueletos vestidos del personaje criticado. Tal costumbre se arraigó con la celebración del Día de Muertos, junto con las representaciones de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, que tuvo gran éxito a fines del siglo XIX, y cuyo montaje se hizo costumbre. Además, concordaba con la visión picaresca de la vida mexicana, que permite pecar para luego arrepentirse –en confesión, o no–, al fin y al cabo, Dios perdona todos los pecados, y así lograr el perdón divino; cinismo que no perdonan las calaveras, además de que enjuician, someten y advierten.

Después de la Revolución, las calaveras iban dirigidas a artistas o literatos, como el muralista Diego Rivera:

“Este pintor eminente,
cultivador del feísmo,
se murió instantáneamente
cuando se pintó a sí mismo”.¹⁷⁸

Cuando Gorostiza escribe en *Muerte sin fin* que

“Lleno de mí, sitiado en mi epidermis

¹⁷⁷ Según el *Diccionario Literario* es una “frase destinada a ser escrita sobre una tumba, normalmente ideada por su propietario para este fin, y que tiene que ver con su visión del mundo. Dos ejemplos característicos son, el de André Bretón, patriarca del movimiento surrealista, donde se puede leer: ‘Busco el oro del tiempo’. Y el de Groucho Marx: ‘Perdonen que no me levante’. Fuente: http://www.ieslaasuncion.org/castellano/diccionario_literario.htm, septiembre de 2009. La palabra epigrama viene del vocablo latino *epigramma*, que significa inscripción. Fue creado por los antiguos griegos, y servía para designar una inscripción o pequeño texto, por lo general en verso, grabado en estatuas, tumbas y monumentos. En aquella época, cuando esta composición poética era plasmada en las tumbas, recibía el nombre de *epicedio* o *epitafio* y, al no caber en las lápidas, tuvieron que ser breves. Véase página: http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_calaverasliterarias/calaveras3.html, septiembre de 2009.

¹⁷⁸ J. Vázquez, *Las calaveras de Posada*, domingo, 2 de noviembre de 2008 en El Porvenir.com. Fuente: http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=262047, septiembre de 2009.

por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,

Advertimos una elevación en el fragmento anterior, cual santo cuyo espíritu asciende al cielo, y un descenso a la tierra en el siguiente:

“mis alas rotas en esquiras de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
después admira el reflejo de su imagen en el agua,
como un Narciso:

1 lleno de mí –ahíto– me descubro
 en la imagen atónita del agua,
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
 un desplome de ángeles caídos
 a la delicia intacta de su peso.¹⁷⁹

De estos versos interesa resaltar que aquella *elevación* permite configurar un espacio desde el cual Gorostiza articula un discurso cuya lógica solamente puede ser expresada mediante el monólogo interior, desde esa parcela íntima de la que es posible plasmar y dar voz al inconsciente como expresión de la subjetividad. Su voz parece surgir desde un tiempo ahistórico, de orden mítico, al remitirnos a Narciso en el verso donde su imagen se refleja en el agua, que permanece atónita ante el desplome de él mismo que parece un ángel caído con su “cara en blanco/ hundida a medias, ya, como una risa agónica,/ en las tenues holandas de la nube”.¹⁸⁰ Pero no nos referimos a Narciso “como una manifestación primordial del placer sexual, sino del plano cósmico”.¹⁸¹

¹⁷⁹ Los doce versos fueron tomados y corresponden a J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 65.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 65.

¹⁸¹ Se añade que: “el mundo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo”, por lo que Narciso “es símbolo de esa actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta.” (J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 328).

4.3. Misticismo

Advertimos un misticismo en los siguientes versos:

“Cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada”.

Cuando se cambia de espacio “abandonando el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador”.¹⁸² Es lo que hace que el poema de Gorostiza sea inusual y por eso único. Antonio Prieto señala:

“Al ser lo contemplado o lo vivido por el místico algo intenso sentido fuera de la realidad, al tener que comunicarlo no le valían los medios, las funciones de denotar por un significante lingüístico. El místico tiene que desarrollarse en *su* gramática y forja ésta en un fuerte valor connotativo fuera de lo racional, del lenguaje lógico, y que es también una lengua poética, literaria, en lo que ésta escapa de denotar una realidad. Y así crea, como señalara Emilio Orozco, un lenguaje que ‘no puede ser comprendido o gozado plenamente, más que de esa manera especial en la que lo emplea su autor’ ”.¹⁸³

Igual que santa Teresa, esa luz que preside su prosa “es una luz ya sentida, vivida interiormente, pero que ahora necesita ser traducida, convertida en lenguaje, buscando su imagen, su palabra, en la cosas de un entorno real”.¹⁸⁴ José Gorostiza emplea la cosificación del mundo para hacer palabra aquello que siente y que no puede expresar. Los elementos vaso, agua, flores, luz, alma, alegría... forman parte de la luz de santa Teresa y que Gorostiza comparte:

¹⁸² G. Bachelard, *Poética del espacio*, p. 245.

¹⁸³ Antonio Prieto, *Luz y oscuridad en la mística española*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 15.

¹⁸⁴ *Ibidem* p. 18.

“mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol.”¹⁸⁵

Pues como dice santa Teresa en estos versos:

“Porque el alma que Dios da luz de la verdad,
las tentaciones y estorbos que pone el demonio,
la ayudan más”.¹⁸⁶

La dualidad luz-oscuridad de santa Teresa y san Agustín son los elementos que van guiando el poema de Gorostiza hasta que, finalmente, descubrimos que se decanta por la luz como místico cuya virtud o don pertenece más al sentimiento:

“a la emotividad elaborada que al intelecto, o entendimiento. En el misticismo no hay conceptualizaciones, en sentido tradicional, lógico; de ahí que la expresión de tales experiencias se resuelva en descripciones imperfectas, inacabadas, y siempre carentes de exactitud y rigor analítico”.¹⁸⁷

Una señal de lo anterior en el poema de *Muerte sin fin* son los siguientes versos:

“Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un repetirse inédito,
[...]
Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,

¹⁸⁵ J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 69, tercer poema.

¹⁸⁶ *Libro de las Fundaciones*, cap. XI. (Citamos por A. Prieto, *Luz y oscuridad en la mística española*, p. 79.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 53.

hecha toda de pura exaltación,
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario.¹⁸⁸

Lo anterior aparece como un bodegón iluminado por una claridad que es, como apunta Gorostiza, “semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña”.¹⁸⁹ Por último, confirma lo expuesto:

“La substancia poética, según ésta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala, como en el encuentro del Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía”.¹⁹⁰

Sin la representación de la enfermedad retratada y recordada por la presencia de su madre, Gorostiza no hubiera escrito *Muerte sin fin*. Después de su vida, por ende, hipocondriaca, llegó a familiarizarse con la muerte; así es que poco había que perder; desde esa circunstancia surgió el poema que nadie sabía que estaba redactando: desde la tranquilidad de saberse mortal

5. Los otros. Los también distintos. Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen

Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano fueron contrapuntos ejemplares, los extremos en los que se desarrolló la revista *Contemporáneos*. “Tanto Novo y Villaurrutia como Cuesta son capaces de delimitar con precisión el orden de sus

¹⁸⁸ J. Gorostiza, ‘Muerte sin fin’, en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 68.

¹⁸⁹ M. Capistrán, *José Gorostiza, Prosa*, p. 203.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 204.

intereses y de llevar sus revistas por un camino arriesgado pero insustituible”, señala Guillermo Sheridan.¹⁹¹ Por otro lado, apunta que, Ortiz de Montellano:

“[...] suele dar signos de una indecisión que la enturbia: ya promueve las vanguardias europeas, ya se desdice y subraya su mexicanismo; ya fomenta teorías raciales y racistas disparadas (como las de Gastélum), ya preconiza los estudios sobre lo mexicano. [...] hombre de limitadas lecturas e ideas en comparación con los demás. [...] su director no refleja lo mejor de su generación. [...] fue incapaz de hacer que su revista estuviera a la altura de su grupo. [...] El malentendido, sin embargo, se ha institucionalizado y es en esta revista en la que se piensa para aludir a la labor de la generación. Nunca estuvimos más lejos la verdad en la edificación de lugares comunes en que suele detenerse nuestro –hasta ahora– imposible designio de crear una eficaz historia de nuestra literatura: nunca hubo un grupo detrás de *Contemporáneos*: lo que hubo fue un director que perteneció a un grupo y que llevó la revista por lo que supuso que eran las directrices de él”.¹⁹²

La obra del resto del Grupo publicada en *Contemporáneos* se caracteriza por esa ausencia de homogenización en su temática y envergadura. Somos conscientes de la imposibilidad de aglutinar a todos ellos dentro de la temática de la muerte trágica debido a su diversificación como escritores, bien porque eluden el tema o bien porque no es de su interés; pero sí es factible revisarlos y recuperar aquellos rasgos impresos en sus textos de la búsqueda de ellos mismos, producto de la nueva corriente que se había establecido en torno a la búsqueda y la ciencia. Es ineludible detenernos en aquellos artículos publicados por el Grupo en la revista para así comprender sus escrituras e iluminar su proceso dentro de dicha publicación. Aún cuando no se hicieron

¹⁹¹ G. Sheridan, *Contemporáneos ayer*, p. 367.

¹⁹² Ibídem, pp. 368-369. Añade que “Los ocho escritores de la generación con que hemos trabajado en este libro, jamás estuvieron reunidos –en tanto grupo– alrededor de la mesa de las decisiones y se limitaron a coincidir en ella sin conocimiento de la articulación vehicular de la que hablamos al principio de este capítulo. [...] En marzo de 1932, cuando la revista llevaba tres meses de haber muerto Villaurrutia, al calor de la polémica “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” atizada por *El Universal Ilustrado*, se encarga de poner en claro este deslinde no sin energía:

‘Ninguno de nosotros puede hacerse responsable de *Contemporáneos*. Fue siempre una revista con director, no con directores. Cuando Novo y yo lanzamos *Ulises* asumimos la responsabilidad de su ciclo de existencia. Y ésa sí fue una revista personal, fue el banderín de un grupo. *Contemporáneos* tuvo una intención colectiva y aglutinante que jamás logró. El fracaso de *Contemporáneos* se debe al ambiente, y la falta de ambiente se debe a *Contemporáneos*, que no supo crearlo’”.

responsables de *Contemporáneos*, los documentos que publicaron en ella son memoria invaluable de la formación de un modo de escritura y de visión de la vida y sus literaturas. Éstas dictan el límite de lo que se puede exteriorizar. A éstas nos remitimos cuando queremos comprender cómo es que marcaron una pauta en la interiorización de la vida del propio mexicano, porque la historia del hombre, según nos recuerdan las teorías narrativas, sólo existe en tanto discurso.

Jaime Torres Bodet, en el tomo I de *Contemporáneos* publica una serie de sonetos que lleva por nombre el término genérico de *Sonetos* y que, a su vez, se divide en ‘Palabra’, ‘Lirio’, ‘Desnudo’, ‘Uva’, ‘Manzana’, ‘Otoño’ y ‘Vaso’. Ninguno de ellos alude a la muerte, sino que todos son un canto a la Naturaleza producto de la observación de sí mismo:

“Y corre por la helada dentadura
una acidez, al verte, que no altera
la sed, sino la moja y la madura”.¹⁹³

En ‘Motivos. ¿Memorias? ¿Biografías?’ defiende el uso inmoderado del *yo* que reclamaba Oscar Wilde a André Gide en las páginas de sus primeros libros.¹⁹⁴ Señala que: “El post-romanticismo de Gide –si de algo puede acusársele– estriba precisamente en esta presencia, en este don inevitable de sí mismo con que alimenta su primeros relatos”.¹⁹⁵ Y acota, refiriéndose a la puesta en escena del teatro de Pirandello, como sucede en *Seis personajes en busca de autor*:

“Se entiende que un conceptista como Pirandello ignore la delicia de Góngora, su vicio, su elaborada y preciosa virtud. Pero lo que se entiende menos es que un dramaturgo pase, en esta insinuaciones críticas, junto a las palabras sin sentir su tragedia, su profundo, misterioso poder de evocación”.¹⁹⁶

Torres Bodet elige a Gide por poseer éste cualidades insuperables:

¹⁹³ Jaime Torres Bodet, soneto ‘Manzana’, en *Contemporáneos*, número 5, junio de 1928-agosto de 1928, FCE, México, p. 18.

¹⁹⁴ J. Torres Bodet, ‘Motivos ¿Memorias? ¿Biografías?’, en *Contemporáneos*, Vol. 2, julio de 1928, p. 202.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 202.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 211.

“Unidad íntegra y exacta de tono [...] de sutiles divagaciones literarias y finos retratos espirituales”, pero al mismo tiempo prefiere desentenderse del *moralista*, en quien no le resulta difícil advertir de inmediato serias “limitaciones de espíritu [...]: virtudes sentimentales le faltan, equilibrio espiritual le sobra, carece del fuego sagrado que da a las palabras un valor especial, individual, que por sí solas no tienen”.¹⁹⁷

Enrique González Rojo y Jaime Torres Bodet eran “de abolengo intelectual francés”, “inquisitivo, con élitros de infinita movilidad”.¹⁹⁸ Basta leer los títulos del volumen I de *Contemporáneos* para comprobar su inclinación por lo foráneo. En su relato ‘La inocente aventura del Trópico. Relato del segundo oficial Charlie Raeburn, de la Marina Mercante Americana y al servicio de la United Fruit Co.’, podemos corroborar su preferencia, al igual que en su ‘Carta a Fantomas-Bergamín’.

Gilberto Owen, la *conciencia teológica* del grupo, publica en el número II el cuento ‘Examen de pausas’. Salvador Novo publica en el número 33 de la revista un ensayo titulado ‘El arte de la fotografía’ y, finalmente, publica en el penúltimo número (44-41) ‘Breve romance de ausencia’ en el que escribe:

“Otro es este, que no yo,
mudo, conforme y eterno,
como este amor, ya tan mío
que irá conmigo muriendo”.¹⁹⁹

y hace alusión a ese *yo* interior y al fenómeno de la “dispersión [...] la pérdida como condición del encuentro y la curiosidad”²⁰⁰ por los que tanto abogaba Gide, el cual afirmaba que “el desarraigo puede ser la mejor escuela de la virtud”.²⁰¹ A su vez, era considerado por Guillermo Sheridan como:

“[...] el Gide de *Nourritures terrestres* (1897) en que se cultivaba el estado ideal: el de permanente insatisfacción; el Gide, en fin, que propone como héroes superiores (siempre contra el espíritu de ‘la masa’) al Hijo pródigo [...], a Ulises y por

¹⁹⁷ G. Sheridan, *Contemporáneos ayer*, p. 90.

¹⁹⁸ Ambas frases entrecomilladas se encuentran en G. Sheridan, *Contemporáneos ayer*, p. 94.

¹⁹⁹ *Contemporáneos*, núm. 40-41, septiembre-octubre 1931.

²⁰⁰ G. Sheridan, *Contemporáneos ayer*, p. 89.

²⁰¹ Sheridan cita a Gide (“A propósito de *Les Déracinés*”, *Oeuvres*, III, p. 243) en su libro *Contemporáneos ayer*, p. 89.

supuesto, a Simbad el Marino; el Gide que, al manejar símbolos precisos de su pasión, les ofrecía a Novo y a Villaurrutia las armas para instrumentar el propio *descubrimiento de sí mismos*”.²⁰²

Además del ‘Breve romance de ausencia’ publica en el penúltimo número de la revista el ensayo ‘Notas sobre la poesía de los negros en los Estados Unidos’.

6. Muerte, religión: involución

“El cristianismo, –religión de pobres y de tristes– hizo de la vida terrena lo pasajero, y de la muerte una liberación, principio de otra vida de beatitud eterna”,²⁰³ circunstancia que marcó profundamente al Grupo, pues no olvidemos que la religión fue heredada desde la Conquista. En la introducción a la *Danza de la Muerte* o *Danza general*, cuyos orígenes nunca han podido ser determinados, ya encontramos una advertencia que sigue siendo eco de las postrimerías del desarrollo del catolicismo y la evangelización en suelo mexicano: “Aquí comienza la Danza general, en la cual trata cómo la Muerte avisa a todas la criaturas, que paren mientes en la brevedad de su vida, e que della mayor cabdal non sea hecho que ella merece”.²⁰⁴

Aquí encontramos una explicación al comportamiento de su escritura, de la que Paz escribe lo siguiente:

“El mexicanismo de Xavier no era una idea –por eso no lo llamo nacionalismo– sino un sentimiento, una tradición. Su actitud ante los españoles era una herencia de la hostilidad que sentían contra ellos los criollos de la Nueva España y que se recrudeció durante las guerras de Independencia y el siglo XIX”.²⁰⁵

²⁰² Ibídem, p. 89.

²⁰³ En el prólogo de F. A. de Icaza a *La danza de la muerte. Códice de El Escorial. Grabados de Holbein*, Madrid, 1920, p. 8.

²⁰⁴ La primera página de *La danza de la Muerte* comienza así: “Aquí comienza la Danza general, en la cual trata cómo la Muerte avisa a todas la criaturas, que paren mientes en la brevedad de su vida, e que della mayor cabdal non sea hecho que ella merece. E asimesmo les dice e requiere que vean e oyan bien lo que los sabios pedricadores les dicen e amonestan de cada día, dándoles bueno e sano consenjo, que pugnen en hacer buenas obras, porque hayan cumplido perdón de sus pecados. E luego siguiente, mostrando por experiencia lo que dice, llama e requiere a todos los estados del mundo que vengan, de su buen grado o contra su voluntad”.

²⁰⁵ O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 27. Villaurrutia había escrito despectivamente sobre la joroba de Juan Ruiz de Alarcón.

Los Contemporáneos, dice Paz, quisieron añadir una tradición moderna dando continuidad a la obra iniciada por los Modernistas y después por los escritores del Ateneo. Se liberaron de vanguardias pasadas al apostar por la fascinación, la política y el presupuesto de la muerte. Se rebelaron y revelaron una nueva forma de expresión. María del Rocío Oviedo y Pérez de Tudela confirma que la poesía encuentra su mejor voz en el grupo Contemporáneos en el que “no hay ninguna coincidencia, exceptuando su sentido esteticista y una actitud filosófica ante la existencia, así como su defensa del acceso a una cultura universal, que abra México al mundo. [...] No deja de ser significativa la labor llevada a cabo por Vasconcelos, quien ‘fundamenta el sentimiento nacional sobre todo en la cultura’”²⁰⁶. Vasconcelos fue el vehículo con el que el grupo Contemporáneos se sedimentaría en la cultura nacional a través de su intensa campaña de culturización de la infancia mexicana. Instauró el uso de textos literarios en la enseñanza y promovió fuertemente la apertura de bibliotecas. Sin este elemento, el Grupo no hubiera tenido la difusión y penetración en el inconsciente colectivo mexicano, tal y como hasta ahora hemos presenciado. Con Vasconcelos acabó “la costumbre del susurro”²⁰⁷ y abrió camino para superar la costumbre nacionalista. “Las novelas de los Contemporáneos plantearon al menos la posibilidad de agrandar y enriquecer los límites de un género que, de no haber sido por ellas, habría permanecido en los límites codificados del realismo de la Novela de la Revolución”, concluye Rosa Gutiérrez.²⁰⁸

Salvador Novo representa el perfil de *flâneur* que otros escritores y *flâneurs* profesionales fundaron: Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Amado Nervo, José Juan Tablada. Su novela *El joven* ofrece una visión moderna, nada anquilosada respecto al lenguaje utilizado antaño. Escribe Rosa Gutiérrez que “su objetivo al describir críticamente la ciudad no fue muy distinto del que tuvo Fuentes en *La región más transparente*”.²⁰⁹

²⁰⁶ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, ‘Como Ulises me llamo nadie. Poesía mexicana del medio siglo’, en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona Jiménez (coords.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, UCM, Madrid, vol. 2, 2003, p. 1407.

²⁰⁷ María M. Caballero cita a Marta Robles en ‘De Arcadias y Babels en Ulises criollo’, en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana, Madrid, 2002, p. 166. (M. Robles, *Entre el poder y las letras. Vasconcelos en sus memorias*, FCE, México, 1989, pp. 65-66).

²⁰⁸ R. García, *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*, p. 424.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 425.

El sentido de la muerte y de la tragedia, como hemos visto, necesita de un organismo “que funcione adecuadamente en lo instrumental y en lo expresivo”.²¹⁰ Detrás del muro del sufrimiento, debemos ver a la persona doliente, como la designa Viktor E. Frankl, pues la persona está *enclaustrada*²¹¹ y sufre por la impotencia a la que está condenada con su padecimiento. Es un estado similar a la muerte, que “es una reina cuyo imperio no se desgasta y cuyo poder inquebrantable nos habla del fracaso nuestro en lucha contra su dictadura”.²¹² No obstante, la muerte “llega a ser deseada, como puente por donde huir de los hambrientos perros del dolor”.²¹³

Es necesario precisar que este estudio pretende humildemente desentrañar, aunque sea someramente, la peculiar y valiosa estilística de los artistas mexicanos de los que nos ocupamos. Dicha estilística arraigó en las generaciones posteriores, acentuando el estado trágico que precede y sumerge a los creadores dentro de sus escrituras. En otra investigación podríamos resaltar también el *color*, tan intenso que maravilla, producto de esa vena mestiza con que están hechas sus obras y su proveniencia, pero no es lo que nos ocupa en este momento. Cabe asentar que el Grupo no se formó con seres susceptibles de ser divisibles y sumables, sino que se integró por seres absolutos, por novedades individuales e insumables.²¹⁴ Por eso subsisten, y aunque no es extraño que desaparecieran, cada uno aportó su potencial para dar un giro a la historia de la literatura en particular y a la historia mexicana en general. De cualquier forma, memoria significa resistencia. Aunque a esta época la podemos llamar el reinado del olvido, la voz de Contemporáneos y la imagen de Posada no se apagan, subsisten en las voces actuales y en el inconsciente colectivo. Tzvetan Todorov dice que “la oposición no se da entre la memoria y el olvido, sino entre la memoria y otro aspirante al lugar de honor: la creación o la originalidad”.²¹⁵ El Grupo no careció de esto último. Finalmente, hicieron del pasado el uso que quisieron y, aunque Ortiz de Montellano se esmeraba en rescatar con su obra el pasado, su criollismo cayó por su propio peso. No era el más original, revelador ni inolvidable, sin embargo, tuvo fe en el proyecto de Contemporáneos, tal

²¹⁰ Viktor E. Frankl, *El hombre doliente*, Herder, Barcelona, 1987, p. 133.

²¹¹ *Ibidem*, p. 133.

²¹² Lucrecio Pérez Blanco, ‘Los conceptos de vida, amor, Dios y muerte en tres poetas hispanoamericanos del siglo XIX’, *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. XII, núm. 2, mayo 1978, p. 192.

²¹³ *Ibidem*, p. 195.

²¹⁴ “La persona ‘no es divisible ni sumable’. Su unidad no le permite la divisibilidad, y su totalidad tampoco le permite la sumabilidad. Esto explica que cada ser humano no sólo sea una absoluta novedad, sino también un in-dividuo absoluto y un ‘insumable’ absoluto”. (V. E. Frankl, *El hombre doliente*, p. 142).

²¹⁵ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós Asterisco, Barcelona, 2000, p. 22.

vez para salvaguardar su intento de identificación como habitante de la nueva historia que se fraguaba y de la que no quería ser excluido. Resultaba atrayente la posibilidad de bucear en uno mismo, de pensar y soñar a pesar de la desolación y la soledad, a pesar de la multitud. Vemos de nuevo a Contemporáneos o a Posada como unos *flâneurs* paseando por la ciudad en busca de todo y de nada; construyendo sus propios sueños que sirvieran como arma de liberación de un sentimiento que sí alcanzaron a vislumbrar pero que no les importaba borrar o permanecer en él siempre y cuando siguiera siendo la voz prestada a su melancolía y tragedia portentosa.

Samuel Ramos señala que los mexicanos querían borrar su pasado y comenzar como si nada hubiera pasado, “volver la espalda a su propio destino”.²¹⁶ Así, escribe:

“Los hombres que iniciaban nuestra nacionalidad libre se echaban a cuestras una empresa sobrehumana, y hasta la raza más fuerte se hubiera sentido empuñecida ante una obra de esa magnitud”.²¹⁷

Ramos reivindica al Grupo, pero a continuación señala que México es una masa de población dividida entre indios acostumbrados a la mala vida y “una minoría dinámica y educada, pero de un individualismo exagerado por el sentimiento de inferioridad, rebelde a todo orden y disciplina”.²¹⁸ La conquista, la muerte y la pérdida se mimetizan en el nuevo mexicano. Se vuelve imitador y no se da cuenta de ello. El *mimetismo* que señala Samuel Ramos hace estragos en el país. La falsa europeidad adoptada por el Grupo sienta base en la nueva conducta mexicana y se oculta la incultura:

“La conducta ya no obedece a la reflexión, sino que cede al impulso apremiante de curar un malestar interno. La cultura desde este momento pierde su significado espiritual y sólo interesa como una droga excitante par aliviar la penosa depresión íntima. Usada con este fin terapéutico, la cultura auténtica puede ser suplida por su imagen”.²¹⁹

²¹⁶S. Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 38.

²¹⁷ Ibidem, p. 38.

²¹⁸ Ibidem, p. 40.

²¹⁹ Ibidem, p. 22.

Ramos padece conscientemente el desfase que la Revolución ha dejado en el habitante de la ciudad del caos. Después enumera las múltiples trampas de la historia al haber sido copiadas las “instituciones políticas modernas”.²²⁰ Habla de un *desdoblamiento* en el habitante: uno real y otro ficticio, que bien puede explicar el fenómeno artístico mexicano del siglo XX: por un lado tenemos al hombre trágico, doliente; y por el otro, al artista potencial capaz de transformarse y modificar el entorno que quedará en los anales de la literatura mexicana y el arte. No obstante, el sentimiento de sufrimiento y muerte de los que nos ocupamos subsisten, marcados éstos por la falta de univocidad:

“Si la vida se desenvuelve en dos sentidos distintos, por un lado la ley y por otro la realidad, esta última será siempre ilegal: y cuando en medio de esta situación abunda el espíritu de rebeldía ciega, dispuesta a estallar con el menor pretexto, nos explicamos la serie interminable de ‘revoluciones’ que hacen de nuestra historia en el siglo XX un círculo vicioso”.²²¹

Lo que señala Ramos afirma nuestro supuesto de que lo que *sufren* los Contemporáneos es también una involución, un retroceso al sembrar una contradicción, una *nueva* voz que grita el nombre antiguo de la muerte y la tragedia en un vasto territorio aún salvaje, en vías de recomposición y jauja. La evolución se dio en el seno de una formación criolla. Ramos dice que la única y auténtica formación es la criolla: los que no fueron educados en la verticalidad criolla están condenados a ser mexicanos habitantes de la horizontalidad, lo que significa que no tendrán un fundamento con el que basar sus opiniones y su vida. “La vida mexicana da la impresión, en conjunto, de una actividad irreflexiva, sin plan alguno”.²²² Los españoles, no obstante, con su cultura criolla, pueden ser definidos a través de su religiosidad.

La religiosidad, afirma Ramos, le da categoría de cultura. La evangelización fue el acicate para la inmigración del europeo a México. Sin el estímulo de la catequización no hubieran sentido el impulso del viaje, de la aventura, del riesgo y el misterio. Posaron la fe de la iglesia encima de cada construcción prehispánica. La verdadera

²²⁰ *Ibidem*, p. 23.

²²¹ *Ibidem*, p. 25. Nos disculpamos por la extensa cita, pero consideramos importante resaltar el pensamiento también trágico de un hombre, Samuel Ramos, que fungió como voz de esa etapa vital que explica el sentido de muerte en el colectivo literario mexicano.

²²² *Ibidem*, p. 59.

Conquista se dio cuando la virgen de Guadalupe ocupó todos los nichos de los hogares mexicanos. La metodología europea para trazar las ciudades se usó con el fin de preservar el orden, el control; el gobierno y el clero se fusionaron para aglutinar al pueblo dentro del marco de una plaza que simboliza lo público, sugiere el contraste, imbuje la sumisión; hace de su iglesia el centro del pueblo, la eleva a “centro geométrico”,²²³ la cual era entrada a la interioridad, a lo privado, a la igualdad, pues a los ojos del dios católico, todos somos iguales, al menos dentro de la Iglesia.

Posada, visionario y antropólogo de la sociedad, esculpió con buril la historia de México, estuvo más cerca del pueblo, del vicio y de la muerte, encumbró a la Catrina, la hizo criolla, la vistió de gala y la puso a bailar.

Contemporáneos, criados bajo los conceptos europeos “aún empobrecido(s) si se quiere”²²⁴ de familia, religión, moral, ejecutados en los centros provincianos, practicaron la muerte, también bailaron con ella, rozaron los límites de la elegancia, la ciencia y el decoro. Lo que es un hecho, ratifica Ramos, es que el mexicano proviene de dos religiosidades exaltadas; eso explica su interioridad y muchas veces exterioridad abrupta, intensa, desbordada, festiva. Aunado este fenómeno al que se incluyó el positivismo en los planes de educación, el cual negaba la religiosidad y era la “justificación del egoísmo instintivo”,²²⁵ pues “a falta de una religión, las clases ilustradas endiosan la ciencia”,²²⁶ dio como resultado que emergiera su quintaesencia, la inclinación por el lamento de la muerte de los dioses y el patente y posterior miedo a la vida.²²⁷

Aún en el viaje físico, Villaurrutia graba en Boston, a punta de bolígrafo, cual cincel, la viva imagen de la Muerte, al estilo de Posada:

“Lleva polainas y bastón,
el cuello almidonado

²²³ Ibidem, p. 70.

²²⁴ Ibidem, p. 68.

²²⁵ Ibidem, p. 77.

²²⁶ Ibidem, p. 74.

²²⁷ El Ateneo de la Juventud, antecedente del grupo Contemporáneos, tenía otros bríos y otra esencia; poseía una moral *científica* animada por Justo Sierra, humanista, el cual tenía por objetivo extender la cultura, no monopolizarla o personalizarla como lo hizo el Grupo. “Por la calidad de sus miembros y por la unidad de su acción, es el ‘Ateneo de la Juventud’ un acontecimiento en nuestro país. La vocación de cada uno de los ateneístas era heterogénea. Había humanistas, como Pedro Henríquez Ureña; filósofos, como Antonio Caso y José Vasconcelos, el primero orientado hacia la enseñanza universitaria, y el segundo hacia la acción política; había ensayistas, como González Martínez”. (S. Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 77).

y la corbata de plastrón,
y celosamente guardado,
como Aquiles a Patroclo,
el vulnerable talón
del monoclo”.²²⁸



Aquiles y Patroclo fueron grandes amigos y después amantes en la mitología griega. El calcetín de la *Calavera de Catrín* de Posada simboliza la media de una mujer, la cual aduce la homosexualidad de la que se hizo escarnio en la época porfiriana.²²⁹

7. El despertar de la muerte

Octavio Paz explica la actitud de indiferencia de los mexicanos hacia la muerte en la afirmación de que la muerte moderna mexicana es estéril. No es indiferencia, sino familiaridad lo que produce el hecho de estar constantemente expuesto a ella. Villaurrutia se refiere a México como “el país de la muerte”.²³⁰ Sin embargo, el Grupo no la plasma con el colorido con que era representada por Diego Rivera. La muerte de Villaurrutia era elegante, sobria, familiar, era habitante de la sombra y estaba teñida de oscuridad; la discreción era su bandera, el rincón de lo escondido, su casa: “Duerme aquí, silencioso e ignorado,/ el que en vida vivió mil y una muertes./ Nada quieras saber de mi pasado./ Despertar es morir. ¡No me despiertes!”.²³¹ Naturalmente, este epitafio nos remite a las variadas muertes que los antepasados prehispánicos experimentaron, aunadas a la muerte católica por expiación, con el arrepentimiento previo de los pecados, pues aunque muerte sólo hay una, no es lo mismo morir de amor simplemente, que soñar muriendo: “Ayer te soñé. Temblando/ los dos en el goce impuro/ y estéril de un sueño oscuro”.²³²

La muerte erotizada por Villaurrutia nos remite al orgasmo producido por algunos placeres, a la desconexión del mundo, es un viaje suspensivo hacia nada y a

²²⁸ Al decir *monoclo*, tal vez se refiere a *monóculo*, que es un lente sujeto a una cadena que sirve para corregir la vista de un solo ojo. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mon%C3%B3culo>, agosto de 2009.

²²⁹ Léase *La gran redada* de Carlos Monsiváis. Fuente: http://www.enkidumagazine.com/art/2007/200707/e_1007_063_a.htm, agosto de 2009.

²³⁰ O. Paz, *Xavier Villaurrutia*, p. 79.

²³¹ X. Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, p. 96.

²³² *Ibidem*, p. 87.

nadie, es un acto puramente personal, íntimo, individual y hedonista, embriagador. La muerte es, tal vez, “una embriaguez y un torbellino”²³³ para ese *Archipiélago de Soledades* que se regodea en ella y se instala.

“La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter del mexicano”,²³⁴ dice Octavio Paz. El culto a la muerte es culto a la vida, sentimiento heredado de la visión ancestral y familiar de los cristos ensangrentados. Según Paz, el mexicano ya no tenía nada por lo que hacer sacrificios, de ahí su soledad y aislamiento. En la soledad medita, se construye a sí mismo, se verifica como hombre, aunque no como ciudadano de su propio país, sino como habitante de un mundo propio que atenúe el vacío que le ocupa el alma. Se vuelve observador, juez impasible de realidades ajenas que son inalcanzables, atrayentes, que al mismo tiempo producen más soledad y sopor, pues “Europa, ese almacén de ideas hechas, vive ahora como nosotros: al día. En un sentido estricto, el mundo moderno no tiene ya ideas”.²³⁵ El mexicano no viaja con su equipaje de mano lleno de identidad propia, viaja con una valija de incertidumbre que cada día se va llenando de huérfano desarraigo. El viaje se vuelve suplicio y regresa a su país en búsqueda de ese lugar tan seguro que se llama inestabilidad. México es aún territorio movable, cambiante, nada es seguro, uno puede morir en cualquier momento fulminado por un rayo o tragado por el mar o tambaleado por el viento. No hay piso que se considere propio. Uno está expuesto y a expensas de los cuatro elementos. Y de esa manera, mientras la Naturaleza seguía sus ritmos, el país despertaba a los *ismos*. El movimiento llamado Modernismo recibía a los movimientos predecesores que tenían la misma terminación. El padre del Modernismo mexicano fue Diego Rivera. En su obra no había muerte negra, ni tragedia ni llanto. Su obra era pletórica de sensualidad y vida. El arte académico burgués era rechazado al ser tildado como un *descarrilamiento*,²³⁶ pues “¿por qué en la tierra en que hay la maravillosa arquitectura de Teotihuacán, Mitla, Chichén, y la escultura Antigua más pura y sólidamente plástica del mundo [...]”²³⁷ se daba una muestra de pintores actuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes? Hasta entonces se había imitado el arte europeo sin una comprensión y un pobre juicio. Herencia de Contemporáneos fue la arquitectura porfiriana, a la que Rivera consideraba

²³³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 159.

²³⁴ *Ibidem*, p. 158.

²³⁵ *Ibidem*, p. 316.

²³⁶ C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 397.

²³⁷ *Ibidem*, p. 397.

como un alarde de la incomprensión y el mal gusto. Transcribimos este párrafo por su liviandad para nombrar el entorno en que el Grupo y Posada estuvieron imbuidos y del que nació su obra:

“Son tales edificaciones, alardes de materiales caros o importados, mármoles de todas las Carraras, reducidos a condición de velas de parafina, soportando olanes de enaguas, vueltas hacia arriba, adornados con espuma de jabón, formando las más innobles muestras de la más mala escultura del mundo, como el llamado Teatro Nacional, montaña de fierro, vestida de ladrillo y recubierta de mármol, para albergar una sala pequeñita de apenas quinientas lunetas, para que no concurriese más que la elite de la “buena sociedad”, porfirica, sin ‘revolturas’ más o menos populares; entasamiento ilógico de salones y corredores, inútiles, vacíos, destinados solamente a socavar la riqueza pública y a enriquecer a los encargados de la construcción del colosal mamarracho”.²³⁸

La culpa heredada de la religión no existía en el lenguaje de Diego Rivera. La muerte iba vestida de blanco, dispuesta a contraer matrimonio, un baile o cualquier cosa, con quien se dejara. El nuevo arte mexicano se vestía de colores y aires precolombinos, populares, estaba cerca del pueblo, era festivo. Para Rivera, “más que imitación, el arte clásico era creación [...], así como el cubismo de Picasso fue la erupción de una revolución clásica en el mundo burgués”.²³⁹ Consideraba al arte clásico una manifestación del ritmo espiritual interno y no un reflejo. En ese contexto ideológico se erigió el arte popular al que consideraba una manifestación directa y pura, sin contaminaciones de otra vida que no fuera la que lo produjo. Los retablos fueron el vínculo del arte popular con la estética de las clases dominantes. Se decoraron las pulquerías con frescos, así como panaderías, hoteles y otros espacios públicos. Crearon métodos para enseñar el arte a los niños y se estableció una sintonía con éstos, con las mujeres –representantes del espíritu nacional– y con los indios.²⁴⁰ La banalidad entendida como un acto sin dirección ni objetivo era contraria a la esencia de los niños, a los cuales Diego Rivera describía como “maravillas de frescor, pura armonía de color

²³⁸Diego Rivera, ‘La nueva arquitectura mexicana: una casa de Carlos Obregón’ en *Textos de arte* [1924], Xavier Moyssén (ed.), UNAM, México, 1986, p. 110. (Citamos por C. Lomnitz, *La idea de la muerte en México*, p. 397).

²³⁹ C. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 398.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 398.

y forma aguda”.²⁴¹ El mural de *Sueño de una noche de verano en la Alameda* muestra a la Catrina dando la mano a un Diego Rivera infante, vestido de niño, que recuerda la sugerencia de “no hagáis de esos niños admirables unos hombres banales”.²⁴² En otro mural, basado en el poema *Al minero* del poeta proletario Carlos Gutiérrez Cruz, Diego Rivera retrata a Salvador Novo, de rodillas, con unas orejas de burro sobre su cabeza, besando unas revistas esparcidas por el suelo.²⁴³

Nos queda por decir que los presupuestos elitistas y antipopulistas del heterogéneo grupo de Contemporáneos asumían y gozaban la mexicanidad a su manera, el pensamiento crítico fue su actividad vital; el aliño fue el uso del sentimiento trágico y mortal producto de la hibridación de dos culturas. La soledad y aislamiento eran la asunción de su ser mexicano, la rúbrica de su sino. El tráfago se ejecutaba y ejercía en la interioridad, era el nicho en el que se gestaba la obra. La poesía, declaró Paz, “en virtud de su misma naturaleza y de la naturaleza de su instrumento, las palabras, tiende siempre a la abolición de la historia, no porque la desdeñe sino porque la trasciende”.²⁴⁴ El ser cerrado e inaccesible surge como un tótem, “como un ser que se ha hecho a sí mismo”, señala Paz, y que, por lo tanto, carece de pasado. El grupo Contemporáneos trascendió por su fidelidad al lenguaje. El escritor no tiene más instrumento que su palabra. Escritor es aquel que da fe de su tiempo. Escribir con imágenes o con palabras era participar en la vida de una ciudad cada vez más grande, revelar y dilucidar a un

²⁴¹ Ibídem, p. 399.

²⁴² Ibídem, p. 399. Lomnitz cita ‘La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes’, en D. Rivera, *Textos de arte*, p. 40.

²⁴³ Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930). Rivera tituló el mural *Corrido de la Revolución. El arsenal*. Es una descripción de la burguesía panzona y decadente que gracias a la revolución será puesta a trabajar. En un apartado aparece la lira rota de los poetas Contemporáneos; Antonieta Rivas Mercado con una escoba. Más tarde, Salvador Novo se vengó de esta afrenta publicando *La diegada*, una épica del muralista en la que se burlaba de su agrarismo. Posteriormente, sus diferencias terminaron y Novo le escribió un homenaje: “Nuestro siglo es el de Diego Rivera. En sus increíbles setenta años cabe nuestra historia, vuelta, en sus manos pequeñas, raza, grito, color, pasión y dulzura; ídolo y niño, mazorca y bandera, selva, nube, estrella. ¡Qué orgullo haber convivido su tiempo! ¡Haberle conocido, apenas ayer, aéreo como un colibrí gigantesco y contradictorio que inyectaba colores en los muros grises del Anfiteatro de la Preparatoria hasta hacerlos florecer en la gran primera lección de nuestra pintura!”. En otras secciones del mural pintó a otros menospreciados intelectuales: Rabindranath Tagore con un embudo en la cabeza, y José Vasconcelos y Ezequiel A. Chávez escuchado arrobados a José Juan Tablada que tañe el arpa con las uñas largas. Fuente: http://www.bicentenarioguanajuato.gob.mx/biblio/independiente/diego_rivera.pdf, agosto de 2009.

²⁴⁴ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 295.

“hombre enmarañado”,²⁴⁵ transmitir la falta de “amor a la vida; [...] la congoja y fatiga de su espíritu”.²⁴⁶

Pero ¿qué es la muerte? No es un acontecimiento arbitrario e inalterable, producto de una cultura sin movimiento. La muerte emigró de la ética a la política y de ahí al arte. La muerte se constituye en necesidad de emerger como un *nosotros* dentro de una sociedad desmembrada. La muerte, como se vive y se vivió en México, cohesiona a un grupo, sus miembros dejan de ser un *yo* producto de un mestizaje. La muerte los une y los distingue.

²⁴⁵ Ibidem, p. 310.

²⁴⁶ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*, Siglo XXI, México, 1987, p. 146. Cita al mestizo Juan Bautista Pomar y su *Relación de Texcoco* (1582), en la que reflexiona sobre las causas de la despoblación mexicana.

Capítulo IV. Tipología de la muerte

1. Folklore en la muerte

“Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque ‘la vida nos ha curado de espanto’. Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte, es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida”.²⁴⁷

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

En este apartado planteamos la muerte como parte del folklore de un pueblo a través de su literatura. El folklore mexicano incluye supersticiones, juegos, canciones, adivinanzas, chistes, así como una arquitectura tradicional, vestuario y bailes regionales aunados a su gastronomía. El folklore se transmite de un modo inconsciente, a través de tradiciones ya sean orales, de conducta o actitudes frente a la muerte. Comenzamos por definir el término folklore y su presencia en la literatura mexicana a través de la muerte, hasta llegar a la muerte folklórica en la novela actual.

1.1 Terminología

El término folklore está compuesto por dos palabras anglosajonas antiguas: *Folk* que significa pueblo, y *Lore* que corresponde a sabiduría, lo cual se traduce como *sabiduría vulgar*. Dicho concepto fue usado por primera vez por el literato inglés Williams J. Thonis, cuyo término usaremos en este apartado sobre folklore en la muerte.²⁴⁸ Cabe decir que no se pretende, de ninguna manera, hacer una investigación

²⁴⁷Ibidem, pp. 193-194.

²⁴⁸El doctor en antropología de América, Carlos María Caravantes García, en su ensayo de *Folklore e institucionalización* afirma que “Se acepta generalmente que el concepto ‘folklore’ fue usado por primera vez en 1846 por el literato inglés Williams J. Thonis en una carta a *The Athenaeum*, de Londres publicada en el núm. 982, correspondiente al 22 de agosto, páginas 862-863. En ella (escrita el 12 de agosto), Thoms, usando el nombre de Ambrose Merton, proponía el término en sustitución y síntesis de otros como literatura popular, tradiciones populares, etc. William Bascom, en el artículo ‘Folklore’ de la *Enciclopedia de las Ciencias Sociales*, atribuye el comienzo del estudio moderno del folklore a los hermanos Grimm (principios del siglo XIX) y a su recogida de cuentos populares alemanes. No concretamos nuestras dudas por la dificultad de establecer orígenes en un continuo”. En revistas

exhaustiva al respecto, sino que se nombran estas diferentes versiones para afirmar mejor lo peculiar mexicano.

El folklore fue elevado a ciencia al respetar –según Carvalho Neto– las etapas del método científico de investigación: observación, recopilación, crítica, clasificación e interpretación.²⁴⁹ Los distintos campos de investigación del folklore se dividen en cuatro grandes grupos:

- *Folklore espiritual*: al que pertenecen las fiestas religiosas, paganas, danzas colectivas, ceremonias en santuarios, ritos, costumbres y supersticiones como conjuros, hechicerías o brujerías.
- *Folklore material*: en el que se encuentran pintura, escultura, cerámica, tallas. Éste va íntimamente ligado al *folklore espiritual*, pues los juegos y sus elementos, así como las fiestas y algunos aditamentos cerámicos pueden tener un valor espiritual.
- *Folklore lingüístico*: aquí se agrupan los dichos, localismos, giros, refranes, proverbios, sentencias, frases hechas, anécdotas, chistes y cantos.
- *Folklore literario* que se divide en dos tipos: el prosaico y el poético; dentro del primero se encuentran los mitos, leyendas, fábulas, cuentos populares, cuentos y casos. En el poético aparecen las canciones, romances, corridos y poemas.²⁵⁰

1.2 Folklore literario

Es pertinente hacer una distinción entre los géneros mencionados del folklore literario, ya que es el área que nos ocupa:

El mito, según el *Diccionario de términos literarios*, es “el relato legendario, surgido de los sentimientos de los pueblos antiguos, que han venerado a seres superiores dignos de imitación o de culto, cuyos hechos sobrenaturales o extraordinarios han pasado a la tradición”.²⁵¹ El mito en las leyendas del folklore mexicano es una

digitalizadas de la UCM:

<http://revistas.ucm.es/ghi/05566533/articulos/REAA8484110165A.PDF>, jueves, 9 de junio de 2011.

²⁴⁹ Paulo de Carvalho-Neto, *Concepto de Folklore* (Traducción del portugués de Jorge Enrique Adoun, revisada por el autor), Editorial Pormaca, México D.F., 1965, p. 101.

²⁵⁰ La sistematización, orígenes, ramas y géneros del folklore los podemos encontrar en la obra de Aziz Amahjour, *El cuento folklórico en México y en la cuenca del Mediterráneo. Estudio semiótico de textos pertenecientes a las dos tradiciones*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2009.

²⁵¹ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2000, p. 489.

personificación de los dioses prehispánicos; está presente en algunas leyendas como la de ‘La Mujer Dormida’ o ‘Iztaccíhuatl y el Popocatepetl’²⁵² que cuenta el nacimiento de ambos volcanes. Leyendas que nacen en diferentes estados de la República: Entre los nahuas de Tlaxcala surge el mito legendario de ‘Los antiguos vieron a las Xtabay’,²⁵³ en el que se narra cómo son y qué hacen las Xtabay, mujeres hermosas y seres sobrenaturales, que primero tienen relaciones sexuales con el dios cercano y después se convierten en amantes de los dioses secundarios. Entre los mayas de Quintana Roo existe el mito del *Arux* o *arush*, que es una especie de duende que anda por las milpas haciendo travesuras para que se fijen en él y le regalen comida; si el milpero le hace caso, el duende cuidará del maizal. Los *arushes* duermen con los ojos abiertos; en Yucatán se les da el nombre de *alux*, lo cual demuestra que los mayas se unifican por sus creencias. Se cree que es el guardián del los maizales y que procede del los antiguos ídolos de barro de los yacimientos arqueológicos; “se les relaciona con la existencia de un mundo sobrenatural del que depende la vida del hombre.”²⁵⁴ Entre los tarahumaras de Chihuahua surge el mito de *Tata Dios y el diablo*, que narra la historia de la amistad primigenia de Dios y el diablo, y cómo el diablo seduce a la esposa de Tata Dios, le

²⁵² Ambas deidades pertenecen a la mitología azteca y a la tradición popular de México. Sus nombres provienen de la lengua náhuatl: Popocatepetl: Popōca ‘que humea’ y Tepētl ‘montaña o monte’, que significa ‘montaña que humea’. Iztaccíhuatl: Iztac, Cihuatl, ‘blanco(a), mujer’, que significa ‘mujer blanca’. Ambos volcanes, el Popocatepetl, activo, y el Iztaccíhuatl, extinto, se encuentran entre los estados de Morelos, Puebla y México. La leyenda poblana cuenta la historia del nacimiento de ambos volcanes.

Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

Cansado de la opresión y dominación de los aztecas, el cacique de Tlaxcala decidió pelear por la libertad de su pueblo. Iztaccíhuatl, bella hija y princesa del cacique de Tlaxcala se enamoró del joven Popocatepetl, uno de los principales guerrero del pueblo. Ambos estaban profundamente enamorados, así es que, antes de partir a la guerra para salvaguardar al pueblo de Tlaxcala, Popocatepetl pidió la mano al padre de la princesa. El cacique aceptó, y prometió recibirlo con el lecho nupcial dispuesto para los amados y con todos los honores.

Pasado un tiempo, un rival de Popocatepetl difundió en el pueblo la noticia falsa de que el joven había muerto en combate. Ante esta noticia, la princesa se recluyó en casa a llorar amargamente la pérdida de su amado y luego murió de tristeza.

Popocatepetl venció en aquellos combates, y cuando volvió triunfante al pueblo recibió la trágica noticia de que Iztaccíhuatl, la hija del cacique de los tlaxcaltecas, había muerto.

De nada le servía la riqueza y poder si no tenía a quien él amaba, así que para honrarla y que permaneciera en la memoria de todos los pueblos, mandó veinte mil esclavos a construir una gran tumba ante el Sol. Apilaron diez cerros para así formar una gigantesca montaña. Tomó el cadáver de su amada y lo subió hasta la cima y la posó sobre su cúspide, tomando así la forma de una mujer dormida. El joven y valiente guerrero le dio un beso, cogió una antorcha humeante, se acucilló sobre otra montaña vecina y se postró frente a su amada para velar su sueño eterno. La nieve cubrió los cuerpos y se convirtieron en volcanes. De vez en cuando, el corazón de Popocatepetl tiembla y su antorcha echa un humo tristísimo que nos recuerda esa pasión eterna y dolorida.

²⁵³ Del libro *Cuentos y leyendas de México, tradición oral de grupos indígenas y mestizos*, de Lilian Scheffler, quien a su vez lo toma del libro de Roberto D. Bruce et al. *Los lacandones. Cosmovisión Maya*. Vol. 2. 1971: 24-25.

²⁵⁴ Lilian Scheffler, *Cuentos y leyendas de México. Tradición oral de grupos indígenas y mestizos*, Panorama Editorial, S.A., México D.F., 1987, p. 39.

roba sus cosas y lo mata; aquel revive dos veces, y así triunfa sobre el diablo sin otro mérito más que el de su autoridad. Tata Dios y el diablo, son conceptos pertenecientes a la religión católica e introducidos en la Conquista que, aunados a elementos prehispánicos como la olla de tesgüino de la cultura tarahumara, también señalan un sincretismo presente en las leyendas de los pueblos. Otros mitos son el del Sol y la Luna: ‘Quetzalcóatl y el mito de la creación’; ‘El conejo de la Luna’; en ellas aparece la muerte en forma de conejo como ofrenda al dios Quetzalcóatl.

Por otro lado, una leyenda es un “género narrativo de transmisión oral que, inicialmente, relataba vidas de santos o hazañas de héroes, con abundantes componentes fantásticos, misteriosos y folclóricos”.²⁵⁵ Encontramos esta oralidad tradicional heredada de Francia que, a través de España, llegó a México en el romance de Mambrú. La historia de Mambrú es trágica *per se*, pero dotada de elementos alegres, le quita lo negativo al hecho:

Mambrú se fue a la guerra,
qué dolor, qué dolor, qué pena.
Mambrú se fue a la guerra
y no sé cuándo vendrá,
do, re, mi, fa, sol, la,
no sé cuándo vendrá.

Si vendrá por la Pascua,
qué dolor, qué dolor, qué gracia,
si vendrá por la Pascua o por la Navidad,
do, re, mi, fa, sol, la
o por la Navidad.²⁵⁶

El poeta uruguayo Mario Benedetti en su poema ‘La vuelta de Mambrú’ retrata al héroe, quien al volver de la batalla, ufano, victorioso, cuando ya nadie se acordaba de

²⁵⁵Ibidem, p. 432.

²⁵⁶ Tradición oral. En el siguiente link del Instituto Cervantes se puede escuchar la voz de Benedetti recitando el poema: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vuelta-de-mambru--0/audio/>, junio 13 de 2011.

él, trajo consigo, entre otros bartulillos, “un limón contra la muerte y muchas ganas de vivir”.²⁵⁷

Dentro de esta categoría de la leyenda existe un uso frecuente de elementos macabros que refuerzan la presencia de la muerte, como llanto, gritos, oscuridad, fenómenos como la levitación y frío. Un ejemplo es la leyenda de ‘La Llorona’ que tiene innumerables variantes a lo largo de América Latina, como la versión puertorriqueña en la que La Llorona no tiene manos, se revuelca en el piso y se lanza de espaldas desde un puente en la población de Lajas situada al suroeste de Puerto Rico, y cuyo primer asentamiento data del siglo XVIII por parte de españoles y criollos.

Por parte de Venezuela, su versión cuenta que una mujer joven mató a su hija recién nacida al no tener dinero para mantenerla. La mujer suele aparecer con su hija en brazos y viste una bata blanca cubierta por una túnica negra con capucha. En la versión guatemalteca La Llorona es María, una mujer casada que tuvo un hijo, Juan de la Cruz, producto de sus amores con otro hombre en ausencia de su esposo. Angustiada, ahogó al pequeño en el río y por eso pena por los pueblos.²⁵⁸

En Argentina, igual que en Guatemala, La Llorona tiene nombre: Carmen Monterriego. Se aparece en los caminos nocturnos y roba recién nacidos, así como a ella le robaron el suyo.

²⁵⁷ Mario Benedetti, *Inventario dos. Poesía 1986-1991*, Visor Libros, España, 1994, p. 241.

²⁵⁸ Según el imaginario guatemalteco, suceden varias cosas con el personaje de La Llorona:

- Frecuenta lugares donde hay agua: ríos, pozos, fuentes, tanques
- Sus gritos pueden paralizar a quien los escucha
- Cuando se escucha cerca, en realidad está lejos y viceversa
- No hay peligro si una persona usa su ropa interior al revés
- Se acerca a los hombres pensativos para engañarlos como si ella fuera una mujer buena, y si estos le hacen caso, los mata, “*les quita la vida*”.
- La Llorona no ataca a personas solitarias
- Si uno escucha el grito, debe moverse para no quedar paralizado y ser presa de La Llorona
- La persona tiene que huir antes de escuchar el tercer grito de “*¡Ay, mis hijos!*”, si no, ésta podría morir de terror
- Para ahuyentarla, hay que rezar padres nuestros al santo de su devoción
- Cuando La Llorona está cerca y llora, un viento helado “se mete” en el cuerpo
- Si se mira a los ojos a La Llorona, uno muere en el acto.

La leyenda mexicana de ‘La Llorona’²⁵⁹ tiene su origen en el México prehispánico, pues a través de la tradición oral se sabe que la mujer salía del lago para prevenir a los habitantes sobre su futura y próxima destrucción. En algunas regiones de la República Mexicana la historia de La Llorona varía dependiendo del pueblo o ciudad en donde se desarrolle, aunque todas cuentan con elementos comunes que atemorizan al pueblo. A los gritos, la gravitación, el vestuario negro o blanco, se unen datos macabros como suicidios o filicidios, abandonos e infidelidades. La historia variaba de acuerdo a la conveniencia de quien contaba el hecho. En realidad, como afirma Margit Frenk Alatorre, “Lo que no sabemos es dónde está la frontera entre lo folklórico y lo literario, ni dónde acaba la tradición y comienza la creación personal [...]”.²⁶⁰ Ese tipo de relatos tenía la función de entretener, mantener obediente al pueblo, de infundir temor y recluirlo en sus casas a determinadas horas o de establecer límites morales; además, ha sido un vehículo de expresión y creatividad ya que cada cual aumenta o disminuye la historia incorporando su propia voz, su estilo, su jerga, sus experiencias, su sabiduría.

En el caso de ‘La Llorona’, que se encuentra entre el cuento y la fábula, han surgido otras expresiones artísticas para nombrarla, como la canción de *La Llorona*²⁶¹ o el corto *Hasta los huesos*, del cineasta René Castillo.²⁶²

La fábula es un género narrativo-didáctico –en verso o prosa– de breve extensión y fines ejemplarizadores. “De origen oriental, sus protagonistas suelen ser animales. La fábula puede llevar [...] una moraleja o resumen final”.²⁶³

²⁵⁹ La leyenda dice que a mediados del siglo XVI, a las doce en punto, la primera catedral daba el toque de queda y todos los habitantes de la ciudad cerraban las puertas y postigos de sus casas, y nadie se atrevía a mirar afuera, a la calle. Dicen que hasta los viejos soldados que demostraron su valentía en la conquista de México no querían salir de sus casas. Hombres y mujeres temblaban a esa hora terrible. Los corazones se encogían y sus huesos se enfriaban cuando escuchaban ese gemido terrible, profundo. “¡La Llorona!”, exclamaban por lo bajo, apretando sus amuletos religiosos, temiendo que ella los escuchara y entrara a buscarlos. Hubo quien murió o enloqueció al tratar de salir a interpelar a esa mujer que clamaba por sus hijos. *La Llorona* era una mujer vestida de blanco que cubría el esqueleto de su rostro con un velo vaporoso, y cuyo cuerpo flotaba con mucha lentitud por las calles; se desvanecía y aparecía en otras plazuelas, en otros callejones, en otras plazas alzando los brazos y buscando a sus hijos. Finalmente, se hincaba en el centro de la Plaza Mayor y después se dirigía al oriente, al lago cercano a la ciudad y ahí se desvanecía.

²⁶⁰ Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, Jornadas 68, p. 7.

²⁶¹ Canción de *La Llorona*, por la cantante mexicana Lila Downs, en VIMEO: <http://vimeo.com/16490620>, 13 de junio de 2011.

Canción de *La Llorona* por la mítica Chavela Vargas, costarricense nacionalizada mexicana, en VIMEO, donde se mezcla el mito de Frida Kahlo, con el de La Llorona. <http://vimeo.com/7130599>, 13 de junio de 2011.

²⁶² Corto *Hasta los huesos* de René Castillo: <http://vimeo.com/3456459>, 13 de junio de 2011.

²⁶³ Lilian Scheffler, *Cuentos y leyendas de México. Tradición oral de grupos indígenas y mestizos*, Panorama Editorial, S.A., México D.F., 1987, p. 305.

En la fábula tradicional mexicana es frecuente encontrar el tema de la muerte, como sucede en los siguientes casos. En la fábula de ‘La chicharra’, de la región poblana, recopilada en el Taller de Tradición Oral de la Sociedad Agropecuaria del CEPEC, S. de S.S. de San Miguel Tzinacapan, Puebla, no hay una moraleja como en la fábula tradicional. Debido a su alto valor literario, y al ser una reproducción literal de una historia oral contada por Miguel Félix, decidimos transcribirla íntegra y completa:

‘La chicharra’

Era una chicharra que estaba cantando en un árbol, alguien le dijo:

- Se murió tu mamá.
- ¡Que se muera!, yo también he de morirme.
- Se murió tu papá.
- ¡Que se muera!, yo también he de morirme.
- Se murió tu madrina.
- ¡Que se muera!, yo también he de morirme.

Siempre era la respuesta que daba.

Entonces le dijeron:

- Se murió tu amada.

¡Uta! empezó a llorar entonces, lloraba porque se había muerto su amada. Como hasta ahora, se le escucha en los troncos de los árboles, se le oye llorar a diario. Llorar por lo que le dijeron, que se había muerto su amada, pero de que le decían que se había muerto su papá, su mamá y su madrina, sentía que no era ningún problema, que se murieran, pero de que le dijeron que se había muerto su amada, entonces sí se soltó a llorar y a la mejor hasta se preguntó dónde estaría.

El amor pasional, necesario e imprescindible, está implícito en esta historia que, no obstante, nos habla de un desapego llano y honesto, en el sentido de que no hay reparo en expresarlo. La madre, el padre, la madrina –figura que en la cultura mexicana sustituye al padre, la madre o ambos, en caso de fallecimiento o ausencia– pasan a segundo plano cuando hay un amor de ese tipo. La personificación de los animales es un rasgo característico de este género literario en que los personajes viven un mueren como el hombre.

En el caso del cuento popular este es “elaborado por un autor anónimo, y transmitido por tradición oral, lo que no impide su inclusión en libros que suelen agrupar varios formando una colección”.²⁶⁴

El cuento es un “género narrativo de extensión breve y contenido anecdótico, mediante el que se relatan sucesos ficticios presentándolos como reales o fantásticos”.²⁶⁵

1.3 La muerte y la mesa

Con las definiciones anteriores podemos adentrarnos en lo que se ha denominado el folklore en la muerte, con lo que nos proponemos dilucidar a la muerte como elemento constitutivo y diferenciador de una cultura. Sabemos que la muerte es un tema que ha suscitado una enorme cantidad de lúcidos y valiosos ensayos y tesis; por esta razón, más que proponer una interpretación inédita, este trabajo aspira a acercarse a la muerte teniendo en cuenta su presencia en la literatura mexicana. Aspira a leer con la interdisciplinariedad a que nos convocan las disciplinas a nuestro alcance. Se renuncia así a la exégesis y a la diégesis que desean imponer un significado. La muerte y su evolución se inscribe por sí sola en la literatura mexicana, y uno se dispone a mostrar su presencia.

La muerte en el folklore mexicano tiene una representación fundamental al ser el centro de sus festividades más importantes, es así que México es el país que posee más riqueza sobre el folklore de la muerte; esta se encuentra representada en sus códices, murales, estelas, cerámicas, poemas, cantos, leyendas, dichos y música.

Adquirida la confianza después del proceso cultural al que es sometido el tema, la muerte llega a ser familiar, cercana. Elena Poniatowska señala que los mexicanos son “los únicos que transformamos nuestros huesos en azúcar, los únicos que hacemos de nuestro cráneo una cabecita de dulce a la que le ponemos nuestro nombre, los únicos que abrimos grande la boca para comernos a nosotros mismos y chuparnos los dedos con las clavículas, las tibias y los peronés convertidos en pan de muerto”.²⁶⁶

Después de las fiestas de Navidad, el Día de Muertos es la fiesta más importante del país. En ella convergen innumerables elementos que son parte del folklore mexicano. La magia acude para intensificar el objeto y acrecentar su importancia. Está

²⁶⁴Ibidem, p. 191.

²⁶⁵ Ibidem, p. 189.

²⁶⁶ <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/30/a06a1cul.php>, 9 de junio de 2011.

presente en las adivinanzas con burla o ironía: Alégrate de tu suerte/ si tarde viene a verte/ esa señora tan vieja/ con su cara de pelleja. (La muerte).

O en la adivinanza cruel y festiva en la que el primer elemento, la hiedra, infunde frescura, y se cierra posteriormente con la caja sorpresa que deja un sabor agrio en cuanto se soluciona el acertijo: Debajo de una piedra/ por la que corre la hiedra, / por ejemplo, en ésa,/ hay una caja sorpresa. (El ataúd).

Está la adivinanza con mensaje, que advierte, moralizante y mortal: Es un asesino por puro vicio/ que asoma de tu bolsillo al quicio. (El paquete de cigarrillos).

O también la adivinanza filosófica: Último reposo/ para el guerrero, / para el torero/ y para el oso. (La tumba).

La muerte además, está presente en los juegos de mesa, como en el ‘Juego de la Oca’,²⁶⁷ que es un tablero con un dado y una ficha por cada jugador, que puede encontrarse con la muerte si la contabilidad de los puntos lo lleva a la casilla 58, la de la Muerte; quien cae en esta casilla, tiene que comenzar el camino, tiene que ir a la casilla 1. El tablero tiene la imagen de una espiral, como el caracol que en la época prehispánica representaba la vida cíclica, un viaje a las profundidades del ser, era símbolo de la vida interminable, eterna, de un viaje iniciático cuyo destino final e ineludible era el Mictlán –si se moría de muerte natural–, lugar en donde viven los muertos. No es fortuito que el significado de la oca en el Diccionario de símbolos de Cirlot esté asociado al pato, al ganso o al cisne, animales benéficos asociados “a la Gran Madre y al ‘descenso a los infiernos’. [...] Se relaciona con el destino, como lo probaría el ‘juego de la Oca’, que es una derivación profana, espacial y temporal, del símbolo, representando los peligros y fortunas de la existencia, antes del retorno al seno materno”.²⁶⁸

²⁶⁷ Gracias a la egiptología, se sabe que el origen del juego de la Oca se encuentra en el 3000 antes de Cristo, en Egipto, en el juego llamado Senté o juego de la Serpiente. Dicha reproducción se encuentra en el Museo del Louvre y fue hallada en la tumba de un visir llamado Hemaka. La versión más primitiva fue traída por las peregrinaciones de gitanos en el siglo XIV, y en el siglo XI pasó a Europa con las cruzadas de una forma más evolucionada dando origen al juego actual.

Fernando Lalanda, *El juego Templario de la Oca en el Camino de Santiago*, Visión Libros, España, 2010, p. 309-310.

²⁶⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, España, 2007, p. 343.

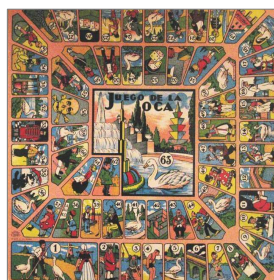


Fig. 1²⁶⁹

El juego de La Oca tiene en su haber la casilla 58, que representa a la muerte.²⁷⁰

El juego de ‘Serpientes y Escaleras’ es uno de los típicos juegos de mesa mexicanos; en él se plasma el bien y el mal representados por las escaleras que suben (el bien) y las serpientes –que también pueden estar representadas por toboganes– que bajan (el mal).

El juego de la ‘Lotería’ también tiene entre sus cartas a la Muerte, la Calavera, el Diablo, la Mano (“La mano de un criminal”) pero también el Valiente, la Chalupa y el Mundo que, cuando *se canta*, dice: “el mundo es una bola, y nosotros un balón”, haciendo referencia a la incertidumbre, futilidad e inestabilidad de la vida.²⁷¹

Los dichos o refranes mexicanos merecerían un amplio apartado, pues son de uso diario, populoso, filosofía de bolsillo, a la mano, numerosos. Algunos de ellos: “Asustar con el petate²⁷² al muerto”, que significa espantar algo o a alguien indeseable; “cuando estés muerto, todos dirán que fuiste bueno”; “al diablo la muerte mientras la

²⁶⁹ Tomada del blog de Masonería vasca: <http://www.masoneriavasca.info/content/view/104068/La-Magia-del-Juego-de-la-Oca.html>, 13 de junio de 2011.

²⁷⁰ Michel Serres, desde un horizonte topológico, señala que el ‘Juego de la Oca’ es un emblema de la hazaña alquimista; en donde puentes, pozo, laberintos, posada, prisión y muerte son variedades topológicas. “El puente es una conexión a través de una catástrofe –una discontinuidad–, que conecta lo desconectado. El pozo es una catástrofe que desconecta lo conectado y conecta lo desconectado; un agujero que desconecta el espacio, pero reconecta el tiempo (sedimentos en el fondo, trazas de los que cayeron antes). El laberinto es un dédalo de conexiones y desconexiones. La posada, un enlace. La prisión, un recinto cerrado. Resumiéndolas a todas, la muerte; que no es un artefacto, pero que domina a todos los artefactos; la catástrofe definitiva e irreversible”. (Cito por Jesús Ibáñez, *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*, Siglo XXI de España Editores, España, 2003, p. 348.)

²⁷¹ Otro juego que no es de mesa es el juego de los judas que es tradicional de la Semana Santa mexicana. A los muñecos se les prende fuego el sábado de Gloria. Los judas son figuras grandes de cartón que pueden representar tanto a la muerte como al diablo, charros o a algún político. En este juego también participan de modo activo los adultos. En el norte del país los niños pasean a los judas y los llevan a las casas donde les dan pan de muerto.

Gretel García Davids, y Eduardo Torrijos Ocadiz, *Juguetes tradicionales mexicanos*, Selector, México, 2004, pp. 120-121.

²⁷² Petate: alfombrilla tejida a base de palma para recostarse, descansar, dormir, y como mortaja para envolver al muerto.

vida nos dure”; “de limpios y tragones están llenos los panteones”; “el muerto a la sepultura y el niño a la travesura” o “el muerto al pozo y el niño al gozo”; “huyes de la mortaja y te abrazas al difunto”, entre otros.²⁷³

²⁷³ Al fin que para morir nacimos.

Al vivo todo le falta y al muerto todo le sobra.
Amigos hasta morir, pero de prestarte nada hay que decir.
A mí las calaveras me pelan los dientes.
Anda como el diablo en el panteón.
A quien Dios quiere para sí, poco tiempo lo tiene aquí.
Asustar con el petate del muerto.
A ver a un velorio y a divertirse a un fandango.
¡Ay muerte, no te me acerques, que estoy temblando de miedo!
Caite cadáver.
Cansado de velar cadáveres y no puros muertos con cabezas de cerillo.
Cargar con el muerto.
Cayendo el muerto y soltando el llanto.
Como el burro del aguador, cargado de agua y muerto de sed.
Como la muerte de Apango: ni chupa, ni bebe, ni va al fandango.
Como ya me he muerto, sé lo que es la eternidad.
Consejos y ejemplos que obligan, los que los muertos nos digan.
Cuando el tecolote canta, el indio muere... No es cierto, pero sucede.
Cuando estés muerto, todos dirán que fuiste bueno.
¡Cuánto me gusta lo negro, aunque me espante el difunto!
Al diablo la muerte, mientras la vida nos dure.
Dar el muertazo.
De aquí a cien años, todos seremos pelones.
De limpios y tragones están llenos los panteones.
De tonto me muero este año.
¿De qué mueren los quemados?
Deténganme que lo mato...
De un jalón hasta el panteón.
Donde lloran está el muerto.
El asno sólo en la muerte halla descanso.
El estreñido muere de cursos.
El muerto a la sepultura y el vivo a la travesura.
El muerto y el arrimado a los tres días apestan.
El que ha de morir a oscuras, aunque muera en velería.
El que por su gusto muere hasta la muerte le sabe.
Entre todos lo mataron y él solito se murió.
Era más grande el difunto.
Hay muertos que no hacen ruido y es más grande su pena.
Huyes de la mortaja y te abrazas del difunto.
La gratitud no es a perpetuidad como los sepulcros.
La muerte es flaca y no ha de poder conmigo.
Las penas no matan, pero ayudan a morir.
Levantar muertos.
Mala yerba nunca muere... y si muere, ni hace falta.
Mátame a garnuchos.
Matar pulgas a balazos.
Morir en la raya.
Muerta Jacinta, que se mueran los guajolotes.
Muerto el ahijado, se terminó el compadrazgo.
Muerto el perico, ¿para qué quiero la jaula?
Muerto el perro se acabó la rabia.
Muertos los piojos por hacer columpio.
Mujeres juntas, sólo difuntas.
No es mala la muerte cuando se lleva a quien debe.

1.4 Semiótica de la muerte

El Día de Muertos y, específicamente el altar de muertos, es una semiótica de la muerte mestiza en la que aparecen aditamentos cuyo significado particular nos remite a un mundo paralelo, aquel que nadie ha conocido y del que se dan pistas a través de objetos de culto, como las flores, las velas, el agua, el incienso, una fotografía, o los alimentos. Así, desintegrando el todo y analizando cada uno en su particularidad es como encontramos pistas, caminos por los que transitar hacia la plena, o cuando menos cercana comprensión de la cultura mexicana, a través de sus textos. Estas fiestas populares se celebran entre el mediodía del primero de noviembre (Fiesta de Todos los Santos, celebrada por los fieles apegados a la religión católica), que es cuando los niños “llegan” a la casa, están con sus familiares, disfrutan del altar, y el día 2 (Día de Muertos o de los Fieles Difuntos, celebrado entre aquellos que conservan esa creencia) que es cuando “llegan” los difuntos adultos.

El altar de muertos puede tener dos niveles (cielo y tierra), tres (tierra, purgatorio y cielo) y siete, que es el tránsito de los siete cielos que había que recorrer para llegar a su destino, pues no sólo era el Mictlán sino que, dependiendo del tipo de muerte, correspondía llegar al Tlalocan, Omeyocan o Mictlán. En el altar convergen la luz – representada por las velas que alumbran el camino del difunto hasta ese lugar–, las tinieblas –representadas por un lienzo o papel picado con motivos de un ataúd, que puede ser negro y con el que se cubre la mesa o las mesas que conforman el altar–, los

No le pido pan al hambre, ni chocolate a la muerte.
No vas a morir de parto ni de cornada de burro.
Piojos que en España mueren, en México resucitan.
Poco veneno no mata, ni mucho si no es activo.
Primero muerto que cadáver.
Primero muertos que fuera del horario.
Se hace pesado el muerto cuando siente que lo cargan.
Sólo el que carga el cajón sabe lo que pesa el muerto
Sólo los guajolotes mueren en la víspera.
Son de los que muriendo matan.
Te asustas de la mortaja y te abrazas al difunto.
Todos nacemos llorando y nadie se muere riendo.
Vale más un cobarde en casa, que un valiente en la cárcel o en el cementerio.
Vámonos muriendo todos que están enterrando de gorra.
Vamos a ver de qué tumba salen más muertos.
Velo y mortaja del cielo bajan.
Ya ni en la paz de los sepulcros creo.
Y la muerte dijo: flaca, pero no de hambre.
Yerba mala nunca muere y si muere no hace falta.
Algunos tomados del libro de *Sabiduría popular (libro de refranes)*, Comisión de Corrección de Estilo, Cámara de Diputados, LVII Legislatura, México, 1999.

alimentos, que son sagrados, alimentan al muerto que ha recorrido un largo viaje desde el inframundo; además se ofrendan los primeros frutos de la cosecha del maíz de temporal;²⁷⁴ el agua, que sacia la sed; el agua bendita, para bendecir el camino de cempoalxúchitl²⁷⁵ y el mismo altar, la cruz de tierra, la fotografía del difunto, el alcohol para agasajarlo.

La comida está rodeada de creencias; una de ellas es que sirve para agasajar al difunto cuando vuelve del más allá. La tradición manda servir aquello que en vida le gustaba, como mole, mezcal, aguardiente, tequila, café o agua que generalmente está bendecida, pan de muerto, chocolate en barra, guayaba en almíbar, calabaza en tacha, pipilitas o animalitos de masa dulce hechos a base de semilla de calabaza molida en el metate, atole de arroz, cigarros, calaveras de chocolate o de azúcar con el nombre del ausente escrito en un papel pegado en la frente del cráneo dulce. Cuando a la comida “se le va el sabor” significa que el muerto ha bebido su esencia. Cuando el agua baja de nivel en su recipiente significa que el muerto ha bebido; esto es motivo de alegría y no de temor. Es así que en el altar de muertos se exhiben los componentes fetiche que imprimen ese sentido mágico y enigmático característico de sus fiestas.

1.5 Los indicios de la muerte

Los personajes dolientes de Francisco Rojas González

Francisco Rojas González nació en la ciudad de Guadalajara, en el estado de Jalisco. Estudió Comercio y Administración y Etnografía en el Museo Nacional. Fue argumentista de cine, escritor e investigador social. Escribió *El Diozero*, y otros cuentos que fueron publicados entre 1947 y 1960; en ellos recorre la historia de los pueblos de México a través de sus costumbres y tradiciones. En el cuento *Los dolientes* se aprecia ese mundo mágico en el que se desarrolla la historia de un muerto al que dejan en

²⁷⁴Véase el apartado ‘La función simbólica de las ofrendas a los muertos’ en el libro *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad, UNESCO, México, 2003, pp. 43-46. Es invaluable la exposición semiótica de la muerte que se exhibe en la ciudad de Iguala, Guerrero, en donde se abren las casas al público para que vean la maqueta que representa las condiciones en las que murió la persona a la que se la ofrendan. Aquí, un enlace: <http://igualaweb.blogspot.com/2007/10/da-de-muertos-en-iguala.html>, 9 de junio de 2011.

²⁷⁵El cempoalxúchitl es una flor cuya semilla tiene la particularidad de madurar cuando la planta está floreciendo; se usa para guiar las almas del difunto esparciendo sus pétalos en el suelo formando un camino para guiar a los muertos hacia el altar. También se usa para esparcir el agua bendita previamente dispuesta en un vaso, sobre el camino de pétalos y sobre las ofrendas. (Ibíd., véase p. 47, en la que aparece el diagrama de un altar nahua de Tzinacapan, Puebla.

prenda cuando el cortejo, después de un viaje exhaustivo, “de vadear ríos, saltar barrancas²⁷⁶ a la altura del poblacho, la pulquería les sale al paso”.²⁷⁷ De manera inesperada, la ironía y la burla también salen al paso. Saciada la sed, la comitiva queda inhabilitada, y entonces uno de los acompañantes va en busca de dinero para liquidar la cuenta que se elevaba a unos cientos de pesos, cosa imposible y prohibitiva para los indios del lugar. Entre cruces de tierra, ataúdes de pino, plañideras, la muerte hace acto de presencia, “como signo evidente del pago de una cuenta inaplazable, hecho al contado y sin regateos”.²⁷⁸ González Rojas hace una crítica al sistema, pues era “cierto que la disposición municipal, más que absurda, era inhumana”,²⁷⁹ ya que se advierte cierta impasibilidad al disponer que los muertos se enterraran en el cementerio de la cabecera del municipio, y no en el pueblo o ranchería, “tal era la consigna heredada de padres a hijos”.²⁸⁰

Ana María Vázquez y la necrofilia

Teniendo en cuenta que existe una relación entre imagen y memoria, en la novela *Pan de muerto* de la dramaturga y narradora Ana María Vázquez,²⁸¹ además del folklore que rodea a los muertos, se reúnen personajes que representan a algunos arquetipos mexicanos, como Dimas, el personaje principal, que ejerce de maquillador y acompañante de muertos a quienes habla, con quienes convive y establece una relación que va más allá de su oficio. *Pan de muerto* fue originalmente una obra de teatro que se convirtió en novela. En su análisis se advierte un despliegue de actos que no cumplen con un orden, con una normativa o tradición literaria, ya que la novela se encarga de presentar un mundo distorsionado, contrahecho, a la usanza del arte surrealista en el que se suceden circunstancias no convencionales. Se recrea de manera erótica y burlesca la actitud festiva y de veneración del mexicano frente a la muerte, así como el machismo que se esconde detrás de esta concepción, donde la muerte es mujer. Nos muestra que la muerte en México no es un algo sobre lo que pensar, sino una forma precisa de comportarse ante ella. La muerte toma la forma de nuestros miedos más profundos, y la

²⁷⁶Francisco Rojas González, *El Diosero y todos los cuentos*, FCE, México, 2005, p. 236.

²⁷⁷Ibidem, p. 237.

²⁷⁸Ibidem, p. 235.

²⁷⁹Ibidem, p. 236.

²⁸⁰Ibidem, p. 236.

²⁸¹ En el año de 1991 la dramaturga Ana María Vázquez ganó el Premio Nacional de Teatro, un galardón que concede el gobierno de México. Esta obra teatral se convirtió en novela en el año de 2006.

autora plasma en su obra, como si fuera un cuadro, el laberinto de la soledad del mexicano en el que la muerte es la principal compañera y protagonista.

La novela tiene pasajes en los que usa un estilo teatral, hace acotaciones que coinciden con las notas del dramaturgo para indicar la acción o movimiento de los personajes. El personaje principal de esta novela es un hombre que emigró para salvaguardar la fama de su madre, curandera del pueblo del que provenían. Cuando la madre muere, la vela en una funeraria, y al no tener dónde ir, se queda en el lugar a petición de don Santiago, el dueño, quien le propone a cambio el trabajo de maquillador de muertos, oficio en el que desarrolla necrofilia. Dimas vivirá y trabajará en el sótano como maquillador de muertos, profesión que no es común en México. Maquillar la muerte, hacer que los muertos parezcan vivos no es una actividad que se elige con facilidad.

En cuanto a Dimas, su nueva vida en el sótano lo transforma, pues como señala Gaston Bachelard, la casa remodela al hombre.²⁸² En el sótano de la funeraria Dimas se topa con Beatriz, una mujer que sufrió un ataque epiléptico y a la que dan por muerta después de un accidente de auto y que llega al sótano de Dimas junto al cadáver de un hombre desconocido. Ambos personajes, uno muerto y otro vivo, convivirán con Dimas a lo largo de la novela en la que sucederán hechos que ejemplifican la condición social de los personajes y su relación con la muerte. Entre los personajes secundarios se encuentra una rata²⁸³ que es la conciencia de Dimas; este animal aparece en los cuatro capítulos en que está dividida la novela,²⁸⁴ sin embargo, cada vez que la rata se asoma de manera inesperada al sótano, Dimas le lanza cacharros y la amenaza: “Esta noche te mueres, seguroito [...], eres como mi conciencia, te la pasas royéndome los sesos”.²⁸⁵ En la rata hay una suplantación de identidad, representa a la mujer, la muerte, la maldad y el miedo.

A Dimas le hubiera gustado ser como su madre, y cuando supo que ella moriría, migraron a la ciudad “para que su nombre en el pueblo quedara como una leyenda”.²⁸⁶

²⁸²Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, ‘I. La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza’, FCE, México, 2005, pp. 33-69.

²⁸³ Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, las ratas “se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p. 385.

²⁸⁴ Según el imaginario griego, la rata fue uno de los animales que guiaron a los humanos hacia los emplazamientos de colonias. Richard Buxton, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Cambridge University Press, Madrid, 2000, p. 181.

²⁸⁵ Ana María Vázquez, *Pan de muerto*, Editorial Porrúa, México, 2008, p. 3.

²⁸⁶Ibidem, p. 2.

No fue la suya una expulsión del campo, sino una decisión que los convertiría en personajes legendarios. A Dimas le gustaba el centro de la ciudad de noche, sin olores, sin ruidos, sin gente, a pesar de que la ciudad es un espacio hostil aunque fascinante y necesario, como se aprecia en la novela. A veces Dimas creía que era un muerto más, que salía sólo de noche a espantar; el personaje disfruta su condición de espanto en una ciudad vacía, que es una metáfora de la muerte inescrutable. Dimas promete a su madre muerta visitarla en su tumba en el cementerio de Mixquic, lugar sagrado cuyo origen se halla en la cultura prehispánica; ya no la agasajará con comida, flores, velas y rezos en su sótano, sino que le hará un altar en forma que represente el Mictlán o mitlán, que en la mitología mexicana es la tierra de los muertos. Como la voz de su conciencia, la madre muerta le *dice* cosas mientras transcurre la novela:

“—Hay que hacerle un camino a los muertos, con los pétalos de las flores, y ponerle su incienso y sus cigarros y lo que les gustaba comer, pa’enseñarles el camino”.²⁸⁷

Muerte prehispánica y muerte occidental se conjugan así en este acto. Con respecto a este hecho, existe una relación intrínseca entre imagen y memoria, especialmente en el plano de la experiencia. La memoria, señala Rocío Oviedo, suele recogerse con frecuencia en imágenes, escenas del pasado que se proyectan hacia una imagen concreta.²⁸⁸ Aplicado a la novela, encontramos que el nombre de Dimas no es fortuito, fue llamado también el Buen Ladrón, crucificado junto a Jesús de Nazaret, según consta en algunos evangelios apócrifos.

Muerta la muerte y vuelta a resucitar, el imaginario mexicano, nutrido por el folklore de aquellas escenas del pasado plasmadas con imágenes. nos devuelve a una muerte danzante, que representa la carcajada, la burla de la muerte impuesta, y Ana María Vázquez, en pleno siglo XXI ofrece una novela que parodia al gobierno y su producto.

La novela de *Pan de muerto* reúne los rasgos característicos de una narrativa mexicana cercana a la viñeta, al retrato deforme y caricaturesco de una sociedad marginal en la que anida un personaje ingenuo, iletrado y dependiente. Pérez de Tudela indica que desde *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi, la ficción ha servido,

²⁸⁷ Ibidem, p. 31.

²⁸⁸ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, ‘Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska’, en *Revista de Literatura Mexicana*, Vol. 16, Núm. 1, 2005.

más que diletantismo, de apoyo y divulgación de la historia, y ha sido un efectivo sistema de denuncia.²⁸⁹ Así, Ana María Vázquez se interna en tierra de nadie en su manejo de la escritura para devolvernos la idiosincrasia de un gran segmento de la población actual.

En toda cultura, aquello que no tiene una explicación basada en la ciencia y en la lógica, se torna en superstición, en un pase de magia. De este modo, el mexicano que ignora la raíz de los acontecimientos, se convierte en supersticioso, en un escapista que logra huir de su propia insuficiencia. Hecho que queda perfectamente ejemplificado en la novela: Después de sufrir un lapsus de asfixia mientras dormía, Dimas le dice a su madre:

“–Lo que no soporto es el ahogo, la desesperación de querer respirar, de querer gritar y no poder hacerlo.

–Tú lo que tienes es espanto –le responde ella–; se me hace que se te subió el muerto, algo malo debiste hacer”.²⁹⁰

Ana María retoma la picaresca mexicana de la que hizo acopio el escritor mexicano Armando Jiménez en sus libros llamados *Picardía Mexicana*, en los que ironiza, a través de un compendio de chistes gráficos y verbales, al mexicano común y corriente, aquel que usa los transportes públicos y cuya vida transcurre en las calles de las ciudades. El personaje femenino de Beatriz, es “*la revivida*” en la novela, lo cual permite hacer un juego de palabras que van en distinto sentido, pues revivida se refiere a la catalepsia y re-vivida se refiere también, en la picardía mexicana, a una mujer “vivida”, esto es, que ha vivido más de lo que está permitido dentro de una sociedad conservadora, lo cual la convierte en una mujer escatológica. Un ejemplo de ironía en la novela es el diálogo en el que un vendedor le pregunta a otro:

“–Oye, Pancho, jefa ¿con qué se escribe?

–Con “je” de “juimos” –le contestó el hombre”.²⁹¹

²⁸⁹ Véase la introducción que Rocío Oviedo Pérez de Tudela hace al libro de José Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda. Noches Tristes y día alegre*, Editorial Cátedra. Letras Hispánicas, Edición de Rocío Oviedo y Almudena Mejías, Madrid, 2001, pp. 11-47.

²⁹⁰ Op. cit., *Pan de muerto*, p. 2. La frase de “se me subió el muerto” es una superstición arraigada en el imaginario colectivo mexicano la cual sugiere que, cuando una persona despierta y siente un peso encima y no se puede mover, un muerto yace sobre de ella.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 19.

Este diálogo entre vendedores es al mismo tiempo la denuncia de una malformación y transformación en el lenguaje, un habla mutilada, un español convertido en una lengua que solo entienden quienes la han estudiado o han sufrido su contaminación. Esa manera de hablar, el ‘juimos’ de Pancho, el personaje, se convierte así en parte del folklore mexicano. Octavio Paz señala en el *Laberinto de la soledad* que el primer deber del escritor –en este caso, mexicano– es “expresar lo nuestro”²⁹² o como señala Alfonso Reyes “buscar el alma nacional”.²⁹³ Por otro lado, afirma sobre el acto escritural de los escritores mexicanos que: “escribir, equivale a deshacer el español y a recrearlo para que se vuelva mexicano”, haciendo alusión a la influencia que “Góngora y Quevedo, Cervantes y San Juan”²⁹⁴ han ejercido sobre el idioma mexicano. Esa deformación en forma de caló o jerga pertenece al habla de México, y por tal motivo, no es fortuito que Ana María Vázquez lo utilice en su obra, pues –reitera Paz– “nuestra fidelidad al lenguaje, en suma, implica fidelidad a nuestro pueblo y fidelidad a una tradición”,²⁹⁵ y el diálogo anterior lo confirma.

Otro aspecto de la novela es que, en sustitución de una imagen religiosa, Dimas se encomienda a Pedro Infante, ídolo popular de la Época de Oro del Cine Mexicano, quien en la novela es su santo favorito. De este modo, en la novela de Vázquez se reta a las instancias políticas, pues aunadas a la iglesia, ya no son dignas de confianza para Dimas que simboliza, como se ha señalado, a un segmento de la población mexicana; clero y estado van unidos; el nuevo dios al que se venera es el ídolo que los medios masivos de comunicación han colocado en el altar de todos los núcleos familiares mexicanos.

²⁹² Op. cit. *El laberinto de la soledad*, p. 310.

²⁹³ Ibidem, p. 310. (Citamos por Octavio Paz).

²⁹⁴ Ibidem, p. 310.

²⁹⁵ Ibidem, p. 310.

Paz toma como ejemplo a Alfonso Reyes, cuya escritura, señala, vive los dos términos de ese extremoso deber. “Por eso, –cito a Paz– en sus mejores momentos, su obra consiste en la invención de un lenguaje y de una forma universales y capaces de contener, sin ahogarlos y sin desgarrarse, todos nuestros inexpressados conflictos”. (Véase Octavio Paz, *Obras completas de Octavio Paz*, FCE, México, 1994, p. 156).

Retomando la idea del diálogo de los vendedores como denuncia, Ana María muestra a dos mexicanos que representan a una clase de extracción baja cuyo lenguaje es producto del analfabetismo o, en otro extremo, de la influencia que los medios de comunicación pueden ejercen sobre ellos, ya que sobre todo en la televisión, se incurre con frecuencia en el empleo innecesario de anglicismos, impropiedades gramaticales y confusiones léxicas. En una entrevista, el dueño del mayor consorcio televisivo en México dijo que “México es un país de una clase modesta muy jodida... que no va a salir de jodida. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil”. Alejandro Salazar Hernández, ‘Conversación con Emilio Azcárraga’, *El Nacional*, 11 de febrero de 1993, citamos por Raúl Trejo Delarbe en el artículo ‘Azcárraga Jean protegido por Zedillo’, en la revista virtual *Zócalo*, núm. 97, marzo del 2008.

Por otro lado, los nombres de los personajes no son fortuitos, hay una metonimia entre el hombre y lo que ellos representan; así, Dimas es el buen ladrón del cristianismo y Beatriz es la personificación de la fe como en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri.

La autora pasa de las tradiciones a un comportamiento propio de una modernidad que Zigmunt Bauman denomina *líquida*. Como un hilo de plata, asoma entre la oscuridad del texto esta liquidez de lo precedero; lo observamos como cuando don Santiago, el dueño de la funeraria, desvaloriza la vida y lo comparte con Dimas, “Somos ricos, Dimas. ¿No te imaginas qué nos trajeron?, ¿tienes idea de lo que nos darán por el funeral?”.²⁹⁶ Dimas no entiende la alegría del hombre, al contrario, se lamenta de no poder ir a visitar a su madre al cementerio de Mixquic a causa del trabajo en la funeraria. Su madre, representada como un ser invisible, un fantasma, le susurra en medio de su monólogo: “—Fregado viejo —pensó—. Respeta a tus mayores —oyó a su madre decir”.²⁹⁷ En este punto, se integra la madre como un personaje en forma de espíritu, que en conjunto, son los que habitan *el más allá* del imaginario mexicano. La madre, esa tercera persona cercana, funge como su conciencia, pues lo riñe desde esos mundos intangibles, desde la eternidad que Dimas nunca ha visto. Esta conciencia es femenina; la rata es un sustantivo femenino, la mujer es la muerte que le recuerda que está presente todo el tiempo en su vida. El eco o el susurro de la voz de la madre es muy semejante al de la madre de Pedro Páramo, como si viviera a través del hijo.

Un momento que ensalza la personalidad y metaforiza el folklore del mexicano se da en la escena en la que un vendedor de pequeños esqueletos bailarines de plástico intenta vender uno a Dimas:

“—Báilele un vals aquí al joven mi Catrina.

La pequeña calaca saltaba en el suelo, moviéndose de un lado al otro, campaneando su falda de papel. Cuando la música terminó, el esqueleto se agachó dando las gracias.

—Eso mi tilica, dé las gracias.

Dimas sonreía y aplaudía.

—¿Cuánto vale? (le pregunta Dimas al vendedor)

²⁹⁶Op. cit. *Pan de muerto*, p. 25.

²⁹⁷ Ibidem, p. 27.

–Cinco pesitos, mi jefe. Le voy a enseñar cómo funciona; nomás la amarra del pescuezo con un hilito y cuando lo jala, baila. La bolsita viene con la calaquita, el hilo y su dibujito pa’ que no se le olvide cómo se le hace”.²⁹⁸

Esta escena con ecos de Pedro Páramo es original; en ella aparece la muerte de la nada y se pone a jugar. Sobre la muerte y su presencia en todos los ámbitos mexicanos, Alfonso Reyes señala: “Ya se sabe que en México esto atrae la imaginación popular, inspirando danzas y canciones, escenas de marionetas y ceremonias religiosas, así como un cierto número de obras literarias o artísticas íntimamente ligadas al folklore”.²⁹⁹

Además de encontrarse en la calle con la muerte en forma de juguete, convive con ella en casa de modo jocosos, tal es el caso de Juventino, un cráneo humano que habían encontrado empolvado en un rincón de la vieja casa y que servía de pisapapeles.³⁰⁰

La literatura de Ana María Vázquez no quiere ser arte en el sentido de representación estética; su obra compite con las noticias de los diarios, con aquellas tragedias que surgen generalmente en las clases bajas mexicanas, y de las que se nutren las notas rojas de los periódicos, las historietas, los paisajes de la ciudad. El folklore está presente en el ritual que Dimas lleva a cabo dentro del sótano, lugar que representa al infierno, a la oscuridad, al útero materno, a las tinieblas, a una dimensión desconocida. Se alegra de que los dos cadáveres estén listos para incinerar, cosa que no es así, pues al leer el expediente, se da cuenta de que tendrá que maquillarlos: “–Qué bueno, los dos, derecho al infierno, todos pa’ incinerar”.³⁰¹ La familiaridad con que convive con la muerte se expresa en el siguiente párrafo:

“Con mayor resignación se dirigió hasta el póster de Pedro Infante y se santiguó frente a él.

²⁹⁸ Ibidem, pp. 16-17.

²⁹⁹ Nota bibliográfica de Claude Couffon que apareció en el número 12 del semanario *Les Lettres Nouvelles*, que es la introducción de la novela *Pedro Páramo* traducida al francés. Dicha introducción fue traducida a su vez por Alfonso Reyes, en ‘Edición francesa de Pedro Páramo’, incluida en el libro *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo Federico Campbell, coedición: Ediciones ERA/Dirección de Literatura. Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 2003, p. 443.

³⁰⁰ Ibidem, p. 29.

³⁰¹ Ibidem, p. 33.

–Que tengas una buena mano... –le dijo. Tomó los expedientes y leyó en silencio mientras sonreía.

–Humm... uno y una... –dejó a un lado los expedientes y fue a revisar los cuerpos, descubriendo por un momento el rostro de cada uno; luego volvió a la vitrina para escoger los afeites y maquillajes del tono adecuado y regresó primero con el cuerpo masculino–, y más les vale que estén completos –les dijo regañándolos– porque ora no hago zurcidos... –dejó todo sobre la mesita de servicio y regresó a la camilla donde reposaba el cuerpo de una mujer.

– ... Pintarlos, vestirlos, arreglarlos... ¡Yaaa, ni que fueran a un reventón!³⁰² –dijo festivo mientras empujaba la camilla hacia la luz y colocaba una lámpara cerca del cuerpo.

–Ni modo, mano... –dijo al otro muerto–; el servicio de ésta va primero, pero me la echo rápido, al fin que ya está con un pie en el infierno...

Descubrió el cuerpo por completo y miró la bata que traía puesta la mujer.

–Y hasta con batita me la trajeron...

–A las viejas siempre las traen arregladitas aunque ya sean difuntas –pensó–, en cambio a uno en vida o no, siempre lo dejan en los purititos cueros”.³⁰³

Por accidente, Dimas queda encerrado en el sótano, la puerta no abre, mientras transcurre el tiempo dentro del lugar, Beatriz revive, se enamora de Dimas, y al final y por error, se come un pan relleno de veneno destinado a la rata que aparece en la novela. Beatriz muere y Dimas profana el cuerpo de ésta mientras llega la ayuda para liberarlo de su cautiverio.

³⁰²Reventón: en México, fiesta.

³⁰³ Op. cit., pp. 32-33.

La muerte total de Juan Rulfo³⁰⁴

La muerte mexicana en la literatura la encabeza *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En Rulfo, la ficción surge de la imaginación, el folklore aflora en cada línea de su única y gran novela *Pedro Páramo*, en el que se unen todas las muertes posibles y un habla que representa al pueblo, a la seña ancestral y mestiza que se ha ido heredando de siglo en siglo, pues su obra alcanza un registro universal al plasmar en ella el mundo mítico e imaginario común al hombre, esto es, la imaginación y la realidad conjugadas para penetrar en el universo humano formado por el imaginario y la realidad ineludible. No en vano, desde que inicia hasta que finaliza la novela, su contexto es la memoria. En *Pedro Páramo* la muerte es el punto de vista que a veces se diluye y se entremezcla con la vida; no se acierta a definir si quien narra está muerto o vivo, si los pobladores existen o son fantasmas o si en realidad hay una historia real que se está contando. Lo que acontece en Comala es la recreación del pasado y al mismo tiempo, lo que sucede en el futuro, ya sea en el cielo o el infierno de la religión católica o en el Mictlán de los muertos prehispánicos. Es por eso por lo que se califica a Rulfo como un escritor intuitivo,³⁰⁵ es de aquellos narradores que dejan sensaciones. El habla es un elemento folklórico que ha sido motivo de estudio por parte de la antropología; Juan Rulfo recogió a la perfección el habla de los Altos de Jalisco para integrarla en su obra, que ha sido significativa en la medida en que comunica lo que hay más allá de la ficción, aquel elemento humano que “es, en definitiva, una proyección de lo difícil que resulta la existencia humana”, señala el experto en la obra de Rulfo, José Carlos González

³⁰⁴Nos referimos el término “total” como una alusión a la definición de “novela total”, concepto propugnado por Mario Vargas Llosa, y surgido en los años sesenta. Debido a que *Pedro Páramo* no es una novela de larga extensión o de largo aliento tal y como promulgan los parámetros de Mario Vargas Llosa, adoptamos y adaptamos el concepto de *novela total* que el escritor peruano Miguel Gutiérrez diera al término de *novela*, pues “Para Gutiérrez, la novela es un género sincrético porque puede contener otros géneros dentro de sí, como la lírica, el drama, en donde pueden converger la historia y el mito, la política y la religión; es un género en donde caben la belleza y el conocimiento, la solemnidad y el humor, la denuncia social y lo lúdico, lo abyecto y lo sublime; el único género capaz de albergar la subjetividad más recóndita, las fantasías más etéreas y los más grandes escenarios y acciones colectivas.” Cecilia Monteagudo, Víctor Vich (eds.), *Del viento, el poder y la memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2003, p. 157.

³⁰⁵Entrevista con Eric Nepomunceno, *Sábado de Uno más uno*, 17 de junio de 1982, p. 1. (Citamos por *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición crítica Claude Fell (coord.), 2ª ed., Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 525).

Señala Rulfo: “Soy una persona que no puede escribir sobre lo que veo. No soy reportero... sólo puedo escribir sobre cosas que imagino. Soy un escritor intuitivo. Aparentemente son cosas reales, pero no están basadas en la realidad. Ni siquiera hay situaciones paralelas. Por lo menos, en mi caso, lo que funciona es la imaginación. Recreaciones de una realidad que se alimenta de una realidad imaginada”.

Boixo.³⁰⁶ La novela de Rulfo es un bastión en donde encontrar el folklore mexicano, pues logró captar el habla de los sin voz, del pueblo olvidado, del hombre actual olvidado de sí mismo, disperso, buscador de su propia identidad:

“El habla *rulfiana* es el hilo que va resumiendo, con la sabiduría de los refranes milenarios que recién se inventan, el cierre de las posibilidades agrarias, la miseria, el aislamiento geográfico, los caciques, el abandono del Centro, la ausencia de conocimientos técnicos, las supersticiones, el fanatismo, el encierro y la humillación las mujeres. Es un habla normada por la desesperanza, porque quedarse allí, en el pueblo o en la región, no es sólo padecer la fatalidad, sino encarnarla, ser a la vez la víctima del determinismo y el destino ciego. El infierno no únicamente son los demás. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos vivos”.³⁰⁷

como señaló Carlos Monsiváis en la apertura al homenaje nacional a Juan Rulfo en 1996.

La novela adquiere un orden simbólico que muestra un mundo más auténtico que el real. Reciclando arcaísmos, y reconstruyendo diálogos es como construye un teatro del absurdo en el que solo se dice lo que en verdad se piensa:

“—¡Váyase mucho a carajo!

—¿Qué dice usted?

—Que ya estamos llegando, señor”.³⁰⁸

Por último, el folklore de México ha sido plasmado en la literatura de acuerdo al imaginario y consiguiente creatividad de todo aquel que ha creado textos definitivos que incrementan la ya de por sí valiosa cultura mexicana.

³⁰⁶En la introducción escrita por José Carlos González Boixo para Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Edición de José Carlos González Boixo, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005, p. 36.

³⁰⁷ *La Jornada*, 5 de mayo de 1996. Tomado de <http://www.jornada.unam.mx/1996/05/05/MONSI000-071.html>, 30 de abril de 2012.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 69.

2. Muerte en batalla

“Yo Nezhualcōyotl lo pregunto:
¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
Nada es para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
Aunque sea de oro se rompe,
Aunque se plumaje de quetzal se desgarra.
No para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí”.

Yo lo pregunto. Nezhualcōyotl

2.1 La muerte mitológica

La muerte en batalla es por excelencia la muerte heroica y constructora del mito. En la batallas siempre habrá un héroe. De acuerdo con Sigmund Freud, en el apéndice B de su libro *Psicología de las Masas y análisis del Yo*,³⁰⁹ el surgimiento del héroe se da cuando el Padre de la horda primordial es asesinado por sus hijos. Éstos, al surgir rivalidades, quieren ocupar el lugar del Padre y lo matan pues era el Padre terrible de la horda primitiva. El primero en matarlo en su fantasía, literariamente, fue un poeta épico. El poeta presentó la realidad bajo una luz falsa, ficticia, con un toque de añoranza e inventó el mito heroico. Héroe fue también el que había matado al Padre terrible, y así como el Padre había sido el primer ideal del hijo varón, el poeta creaba un héroe que se constituía en un yo-ideal omnipotente que sustituía al Padre. Posteriormente, la mentira del mito heroico culmina con el endiosamiento del héroe, aquel Padre primordial jamás olvidado que recibe la divinidad que todavía hoy le conocemos.³¹⁰

³⁰⁹Véase Sigmund Freud, *Obras completas. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. (1920-1922)*, XVIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1993, pp. 127-136.

³¹⁰ “El poeta que dio este paso, y así desasíó de la masa en la fantasía, sabe empero hallar en la realidad el camino de regreso a ella. En efecto, se presenta y refiere a esta masa las hazañas de su héroe, inventadas por él. Así desciende hasta la fantasía. Ahora, bien, estas comprenden al poeta, pueden identificarse con el héroe sobre la base de la misma referencia añorante al Padre primordial. La mentira del mito heroico culmina en el endiosamiento del héroe. Quizás el héroe endiosado fue anterior al Dios Padre, y el precursor del retorno del padre primordial como divinidad. Cronológicamente, la serie de los dioses es, pues, como sigue: Diosa Madre-Héroe-Dios Padre. Pero sólo con la exaltación del Padre primordial, jamás olvidado, recibió la divinidad los rasgos que todavía hoy le conocemos”.

Ídem, pp. 129-130.

Es así como el héroe quiere ser él mismo y aspira a convertirse en origen de sí mismo ocupando el lugar del Padre, pero no identificándose con él. En este sentido se ubica en el lugar del yo-ideal. Por eso a lo largo de la historia la figura heroica ha sido manipulada y ha servido para justificar algunas ideologías y políticas, como el caso de los mitos germánicos, que fueron utilizados para fundar el nazismo sobre la base de una raza.

Según Joseph Campbell, todas las formas sociales, las visiones y descubrimientos del hombre emanan del mito.³¹¹ El hombre siempre ha intentado explicar su estancia en la Tierra, de dónde proviene, su función, intenta construir ideales, dar, lo que se dice en la actualidad, un sentido a su vida. Un modo de expresar esta intención ha sido el arte en todas sus manifestaciones, por eso surgió el mito, como un primer intento de comprensión.

No se sabe con exactitud cuándo surgió, pues se han descubierto en la época prehistórica formas de pensamiento mágico y religioso. “Las primeras pruebas tangibles de pensamiento mitológico datan del período del hombre Neanderthal, que vivió aproximadamente entre el 250.000 y el 50.000 a. de C.”,³¹² y unas de las primeras pruebas fueron los enterramientos. El hombre de Neanderthal enterraba a sus muertos de manera individual o en grupos y dispuestos de formas curiosas acompañándolos de diversos aditamentos como ofrendas y ajuares, la mayoría de uso cotidiano como adornos, armas o comidas.

El tratamiento ritual de los animales como compañeros de viaje al otro mundo, demuestra que desde esa época se creía en una comunidad de muertos y en la existencia de un mundo paralelo. Un ejemplo es la presencia del perro en la cultura precolombina, que era importante pues desempeñaban “papeles diferentes: [...] entre los nahuas el perro sirve (servía)* de ayuda para atravesar el río”.³¹³ Las pinturas rupestres y las esculturas con una expresión artística de esta forma de pensamiento; los primeros vestigios de este arte datan del Paleolítico Superior.

Las sociedades nómadas se fueron haciendo sedentarias a medida que desarrollaron la agricultura y la ganadería, y por consecuencia desarrollaron otras formas de organización social; un elemento primordial de éstas fueron los templos que

³¹¹ Véase Joseph Campbell, ‘El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito’, en *El Monomito*, FCE, México, D.F., 1984, p. 11.

³¹² Joseph Campbell, *Los mitos: su impacto en el mundo actual*, Kairós, Barcelona, 1994, p. 43.

³¹³* (El paréntesis es mío)¹ Eduardo Matos Moctezuma, *Vida y muerte en el templo mayor*, FCE, México, D.F., 2005, p. 53.

fueron el eje en torno al cual se articulaba la vida de estos grupos urbanos. Para controlar la riqueza de estas nuevas congregaciones sociales se desarrolló la escritura alrededor del año 3300 a. C.

Eduardo Matos Moctezuma, en su libro de *Muerte a filo de obsidiana*, realiza una contrastiva entre algunos autores especialistas en el tema del mito. Finalmente, todos coinciden en que no hay rito sin mito. Para Lévi Strauss en el mito no hay una lógica en el desarrollo de los acontecimientos, todo puede suceder y hay una gran similitud entre los mitos de diferentes partes de la Tierra. Para Mauss el mito compuesto por imágenes e ideas y el ritual constituido por gestos voluntarios dependiente de las ideas tienen elementos idénticos. Jensen, por su parte, considera que los actos de culto son representaciones dramáticas de los acontecimientos de los mitos. Eliade considera que con el ritual se actualiza el mito original.³¹⁴ “Como puede verse, mito y rito están íntimamente ligados, ya que uno es el hecho original, el *illud tempus* a decir de Eliade, y el rito es el acto repetitivo de aquel acontecimiento, su reactualización”.³¹⁵

Eduardo Matos Moctezuma apunta tres características que sirven para entender y asimilar la trascendencia de los mitos;³¹⁶ de este conjunto de propiedades destaca el hecho de que en los autores a los que hace referencia “coinciden al hablar de mito y rito, en que el primero corresponde al tiempo original, al hecho inicial, y el segundo es un acto repetitivo del primero. Invirtiendo lo anterior, podríamos decir que detrás de cada rito hay un mito”.³¹⁷

Hacia el 2600 a. C. surgen los primeros textos literarios, y por primera vez aparecen recogidos los mitos que sólo habían circulado oralmente. Las culturas mesopotámicas marcaron el comienzo de la civilización. La magnitud del legado griego al mundo occidental se puede palpar a través de sus creaciones literarias en las que se entremezclan historia, mitos y leyendas. En el *Poema de Gilgamesh*, podemos

³¹⁴ Ver cada una de las definiciones de estos autores en el libro de Eduardo Matos Moctezuma, *Muerte a filo de obsidiana*, en A) Definición de mito, pp. 45-50. FCE, México, D.F., 2005.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

³¹⁶ Las tres características para acercarnos al mito, según Eduardo Matos Moctezuma:

1. El mito forma parte del fenómeno mágico-religioso, el cual a su vez refleja parte de la estructura socioeconómica, junto con otros fenómenos como el arte y el derecho.
2. El mito trata de dar respuesta a fenómenos que siempre han preocupado al hombre. Basado en mecanismos mágicos causales que le permiten desarrollar una explicación, crea seres sobrenaturales que lo ayudarán en la ansiada búsqueda. Surge el mito como respuesta.
3. Una vez creado el mito por los hombres, tiene que trascender constantemente, por lo que la conducta social y el rito vienen a convertirse en el acto repetitivo de lo que aconteció en el tiempo mítico.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*, FCE, México, D.F., 2005, p. 50.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 48C

reconocer al héroe mitológico producto del legado de la cultura griega y de la Biblia. Gilgamesh sabe que su libertad proviene de la falta de una deidad que le salve tras la muerte,³¹⁸ sin embargo, se embarca en la búsqueda de la planta de la inmortalidad, llamada “Nunca envejece”.³¹⁹ Aquí vemos al héroe mitológico al encuentro y conquista de la inmortalidad sin depender de los dioses; como reparó Freud, el héroe quiere ser él mismo, ocupar el lugar del Padre, pero sin identificarse con él.

Volviendo a la evolución y aparente involución del mito, cabe mencionar que la herencia más importante recibida del mundo helénico es la filosofía occidental; con el nacimiento del pensamiento científico y filosófico el mito quedaba relegado a una manifestación del folklore de las clases ignorantes; en tal caso, la filosofía surge cuando una élite deja de creer en las explicaciones míticas sobre el origen de todo lo que le rodea. No obstante, Platón defiende el uso educativo de los mitos siempre y cuando puedan “exhortar el oyente a la virtud”.³²⁰ Prueba de esto es Héctor, dios mitológico que en *La Ilíada* muere a manos de Aquiles cuando defendía a la ciudad de los aqueos en la Guerra de Troya, quien se convierte en una representación del héroe. En éxtasis, al borde de la vida y la muerte, Héctor declara a Aquiles, hijo de Peléo:

“¡Oh, hijo de Peléo, belicoso!
No huiré de ti como antes. Ya tres veces
En torno á la Ciudad del Rey Priämo
Discurrí fugitivo, y no osé nunca
Esperarte á pie firme; pero ahora
Aliento y fuerza el corazón me inspira
De hacerte resistencia, y ciertamente
O tú verás mi muerte, ó yo la tuya.
Más antes que al combate nos pongamos,
A los supremos Dioses invoquemos,
Pues son fieles testigos y custodios,

³¹⁸ “La angustia de Gilgamesh [...] no encuentra su raíz en el saberse sometido a los deseos de un dios o dioses [...], Gilgamesh siente el peso de la muerte de modo similar al manifestado por los existencialistas del pasado siglo atendiendo a la visión del hombre como un ser condenado a ser libre pero sometido a la incertidumbre o al terror de que dicha libertad provenga de la falta de una deidad que le sostenga tras la vida.” Tomado de *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 45, julio-octubre 2010, Año XIV, *Poema de Gilgamesh: El conflicto del héroe*, Guillermo Aguirre Martínez, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/gilgames.html>, consultado el lunes 20 de junio de 2011.

³¹⁹ Véase Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, D.F., 1984, p. 170.

³²⁰ Platón, *La República*, 378 e.

De los solemnes pactos”.³²¹

Este héroe no huye, defiende de todo mal a quien se preste con la ayuda y bendición de los supremos dioses. La teoría de Freud se cumple en este afán de ocupar el lugar del Padre, pero sin identificarse con él. Finalmente, Apolo mata a Héctor:

“Por fin, entre su yelmo y la coraza,
Percibe descubierta totalmente
La parte donde el cuello se une al hombro
Encima la clavícula en la gola,
Por donde el alma vuela más ligera,
Y por este paraje furibundo,
Le hiere Aquiles con su aguda lanza,
Y el cuello le pasó de parte á parte”.³²²

El dios Apolo acude en su ayuda y protege y conserva impoluto el cuerpo de Aquiles que ha estado varios días a la intemperie.

La riqueza semántica de los mitos impide realizar un excesivo estudio para las dimensiones de este trabajo; no obstante, se quiso hacer hincapié en la importancia que tuvieron la muerte y lo heroico en la mitología. Aunque pudiera pensarse que el mito del héroe, como el de Héctor, ha caído en desuso, no es así; los múltiples héroes que han muerto y siguen muriendo en batalla –y que a continuación expondremos– lo constatan.

En cuanto al héroe en la literatura, Carlos García Gual hace la siguiente reflexión en torno al mito en el arte, lo cual nos afianzará en la comprensión y asimilación de la muerte en batalla y el héroe en la literatura mexicana:

“Los artistas se sirven de los mitos para plasmar sus propios afanes y albergan en los símbolos e imágenes de la mitología nuevas intenciones

³²¹Homero, *La Ilíada*, traducida del griego en verso endecasílabo castellano por Ignacio García Malo. Tomo tercero, con licencia en Madrid, por Pantaleón Aznar, Año MDCCLXXXVIII. p. 219.
De los libros de la UCM online:

<http://books.google.com/books/ucm?id=deYYGZAxIWOC&pg=PA228&dq=La+Iliada+muerte+h%C3%A9ctor&hl=es&cd=1#v=onepage&q=La%20Iliada%20muerte%20h%C3%A9ctor&f=false>

³²² Ibídem, p. 224.

expresivas. La semántica de los mitos es varia, pero fundamentalmente tiene como objeto los grandes enigmas de la naturaleza y la vida humana”.³²³

Como en la semántica de la poesía precolombina en la que se mezclan la naturaleza y el hombre. Los héroes se divinizan después de haber sido personajes históricos; sirva de ejemplo Quetzalcóatl, “la serpiente emplumada”, la encarnación del señor de Tula, Ce Ácatl-Topiltzin Quetzalcóatl, quien es sacrificado a orillas del mar yucateco y crea la aparición de la estrella del renacimiento, cuyos versos rezan así:

“Y se cuenta aún, que cuando murió,
durante cuatro días no se le vio,
porque había bajado al Reino de los Muertos,
y allá, durante ese tiempo, había adquirido flechas:
y ocho días más tarde volvió, para brillar como un
lucero grande.
Y es notorio que fue entonces
cuando empezó a reinar...”³²⁴

2.2 El héroe precolombino

Si admitimos que el héroe, como todo producto cultural, es un bien social, no debemos olvidar que las sociedades evolucionan, y con ellas, sus manifestaciones literarias. La muerte, así como el héroe y la muerte del héroe, es distinta de acuerdo con la época en la que se desenvuelve. En el caso del héroe en la época precolombina, se destacan los dioses como Quetzalcóatl, quien tiene que ir a Mictlán, “lugar de la muerte, en donde pide a Mictlantecuhtli los huesos de los antepasados, de aquellos muertos en los ciclos anteriores, para de ellos volver a formar nuevos seres”.³²⁵ Según Matos Moctezuma, de un elemento muerto (Mictlán, huesos) tiene que surgir la vida. Los demás dioses también tienen que hacer una penitencia: “-¿Cómo habremos de vivir?/

³²³ Carlos García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Editorial Montesinos, Biblioteca de divulgación temática/43, España, 1997, p. 8.

³²⁴ Georges Baudot, *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*, UNAM, México, 2004, p. 89.

³²⁵ *Ibidem*, p. 53.

¡No se mueva el Sol!/ ¿Cómo en verdad haremos vivir a la gente?/ ¡Qué por nuestro medio se robustezca el Sol,/ sacrifiquémonos, muramos todos”.³²⁶

Quetzalcóatl sangra su miembro y ofrece la sangre para que se una a los huesos y así surja una nueva vida. En la cultura azteca, Quetzalcóatl es una deidad que constantemente tiene que llevar a cabo actos para dar sustento a los hombres. De esta manera, apunta Matos, el hombre tiene que corresponder de alguna manera al sacrificio de los dioses volviendo a repetir el mismo para que continúe la vida del universo. En *A filo de obsidiana*, de Matos surge la descripción de la muerte por sacrificio representada por un personaje “que yace recostado sobre símbolos de fertilidad como la flor, el caracol, un falo, y de su vientre surge la planta del maíz como símbolo de fertilidad y vida”.³²⁷

De los dioses pasamos a lo terrenal: en este caso, el imaginario colectivo surge para la conformación del héroe. Según Patrick Lesbre, Nezahuacóyotl y sus desdichas forman parte de un proceso de *heroización* en el que se exaltaba cualquier acto que pudiera parecer heroico, como esconderse detrás del trono y huir por la pared horadada [escena 090L]³²⁸ para escapar hasta ocultarse del enemigo debajo de una pila de chía. Ciertamente es que la popularidad de Nezahualcóyotl se debe en gran medida a “una juventud difícil, con la doble pérdida de su padre y de su reino, los intentos de asesinato y la errancia más o menos prolongada que experimentó: Fue muy obedecido de sus vasallos, por las grandes persecuciones y trabajos que había tenido”.³²⁹ Este compartió la condición de los más humildes, andaba a pie en lugar de ser cargado por hombres o por una bestia. El héroe Nezahuacóyotl es peculiar; así opina Patrick Lesbre en su ensayo *Nezahualcóyotl, entre historia, leyenda y divinización*, quien encuentra “deformaciones coloniales encaminadas a convertirlo en un rey pre-cristiano monoteísta”.³³⁰ Lesbre localiza indicios de que Nezahuacóyotl, rey de Texcoco, no fue en realidad un héroe, sino que hubo un intento de divinización por parte de las fuentes acolhuas al transcribir

³²⁶ Tomado de Eduardo Matos Moctezuma, *Muerte a filo de obsidiana*, p. 53, quien a su vez lo tomó de León Portilla, 1986, p. 27.

³²⁷ Ibidem, pp. 54-55.

³²⁸ Ibidem, p. 40.

³²⁹ Patrick Lesbre, ‘Nezahualcóyotl, entre historia, leyenda y divinización’, en *El héroe entre el mito y la historia*, Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coords.), UNAM, p. 34, quien cita a Torquemada, v. 1, p. 176: “Que aunque eran reyes, como no había caballos en esta tierra, si no se hacían llevar en hombros, andaban a pie, y Nezahualcóyotl, como desposeído de su reino andaba como podía y por esta causa aunque sus padres y abuelos usaron de este señorío y autoridad, no la gozaba él, por faltarle gente para ello”.

³³⁰ Patrick Lesbre, ‘Nezahualcóyotl, entre historia, leyenda y divinización’, en *El héroe entre el mito y la historia*, Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coords.), UNAM.

el *Códice Xolótl* y narrar con “exageraciones o invenciones de cronistas coloniales”³³¹ la vida de los reyes de esa época. Finalmente, Lesbre recomienda “leer esas hazañas con cautela”³³² y aplicar a esa investigación una “atención detallada, y no sólo unas escasas líneas”.³³³ He aquí el *Poema de rememoración de héroes* de Nezahualcóyotl en el que se aprecia la angustia, tristeza y amargura del héroe que sabe que solo vive en la Tierra “por muy breve instante”.³³⁴

Poema de rememoración de los héroes

Sólo las flores son nuestra mortaja,
El anciano en la tierra sólo con cantos deleita.

¿Es que conmigo va a acabar la Confederación?
¿Es que conmigo va a tener fin la Sociedad de Amigos?

¡Me he ido ya, yo Yoyontzin,
a la casa del canto del que hace vivir al mundo!

Tú, Nezahualcóyotl, tú, Motecuzoma,
tened aún placer, dad aún alegría
al que hace vivir al mundo.

¿Nadie sabe que tenemos que irnos?
¡Vamos a su Casa y aquí solamente
hemos venido a vivir en la tierra!

Que ya azules flores, ya flores moradas
sean entretejidas: ésa es tu guirnalda,
sólo con secas flores eres amortajado,
oh tú, rey Nezahualcóyotl.

Sepan vuestros corazones, oh príncipes,
oh águilas y Tigres: no por siempre aquí seremos amigos,
por muy breve instante aquí

³³¹ Ibidem, p. 36.

³³² Ibidem, p. 36.

³³³ Ibidem, p. 52.

³³⁴ José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl vida y obra*, FCE, México, 1972, p. 217.

y todos nos iremos a su Casa.

Siento tristeza, sufro amargura,
yo el príncipe Nezahualcóyotl,
con flores y con cantos recuerdo
a aquellos príncipes que se fueron,
Tezozomoc y Cuacuauhtzin.

¿Aún se vive allá en el Reino del Misterio?
¡Qué vaya yo ya en pos de los príncipes!
¡Lléveles yo nuestras flores,
y póngame yo con los bellos cantos
junto a Tezozomoc y Cuacuauhtzin!

Oh príncipe mío, Tezozómoc:
nunca ha de cesar tu renombre,
y con un canto en honor tuyo
vengo a llorar y a afligirme:
¡también tú te has ido a su Casa!

Vengo a ponerme triste,
a sentir angustia: nunca más,
oh, nunca más en tiempo alguno vendrás a vernos en la tierra:
¡también te has ido a su Casa!³³⁵

2.3 El héroe en la Conquista

Rocío Oviedo Pérez de Tudela señala que “el espíritu heroico se traduce en el concepto del honor y la lealtad escenificados en el drama histórico”.³³⁶ La época de la conquista de México fue campo fértil para el heroísmo. Los innumerables diarios de viaje y crónicas que se redactaron dan constancia del carácter heroico del hecho en sí y

³³⁵ Ibidem, pp. 217-218. Una nota al pie: *Ms. Cantares mexicanos*, f 25 r y v; trad. Garibay, *Poesía náhuatl*, t. II, núm. 27, pp. 51-52.

³³⁶ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, “El descubrimiento y los héroes hispanos en la literatura modernista”, en la revista electrónica de RUA Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante, http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5660/1/ASN_09-10_20.pdf, junio 21 de 2011.

de su trascendencia. Todo sucedía en el aquí y en el ahora, no había influencia de ninguna especie más que la de redactar un suceso en tiempo real. La heroicidad era un verbo que se ejercía en presente y a cada momento, tanto para los conquistadores como para los conquistados. Moctezuma, cercado cada vez más por la comitiva ibérica, envía regalos para seducir de algún modo su arribo y así evitar el desastre. Moctezuma, incapaz de prever la magnitud del peligro, invita y permite que la comitiva y Cortés lo visiten en Tenochtitlan. Moctezuma encarna el ideal de hombre excepcional de Gracián que es descrito a través de su libro *El Héroe* que, en el Primor IX señala: “En unos reina el corazón, en otros la cabeza: y es punto de necesidad querer uno estudiar con el valor, y pelear otro con la agudeza”.³³⁷ En el capítulo LXXIX, Bernal Díaz del Castillo narra cómo Cortés planea ir a México y el miedo de los soldados, pues sabían que era una ciudad grande y ellos, pocos; y en el siguiente relata cómo Moctezuma envía “cuatro principales, hombres de mucha cuenta, con un presente de oro y mantas”³³⁸ como preámbulo del recibimiento; finalmente, “el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer”.³³⁹ En la escena de la Noche Triste en la que muere masacrado un gran número de españoles a manos de los aztecas, aparece Cortés como el héroe derrotado; llora a su vez por los soldados héroes que murieron en su huida después de estar sitiados una semana y saquear el tesoro de Moctezuma. Bernal Díaz del Castillo nos los narra de esta manera:

“...y en este instante suspiró Cortés con una muy gran tristeza, muy mayor que la que antes traía, por los hombres que le mataron antes que en el alto cu subiese; y desde entonces dijeron un cantar o romance:

En Tacuba está Cortés
Con su escuadrón esforzado,
Triste estaba y muy penoso,
Triste y con gran cuidado,
La una mano en la mejilla,
Y la otra en el costado, etc.”

³³⁷ Baltasar Gracián, *El Héroe*, edición facsímil del autógrafo (Manuscrito 6643 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y de la impresión de Madrid, 1639, por Adolphe Coster (Chartres, 1911), Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, p. 22.

³³⁸ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Círculo de lectores, Barcelona, 1971, p. 940.

³³⁹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, etc. misma edición, p. 300.

Acuérdome que entonces le dijo un soldado que se decía bachiller Alonso Pérez, que después de ganada la Nueva-España fue fiscal e vecino en México: “Señor capitán, no esté vuestra merced tan triste; que en las guerras estas cosas suelen acaecer”.³⁴⁰

Francisco López de Gómara en *Historia de las Indias*, lo narra de la siguiente manera:

“Cortés a esto se paró, y aun se sentó, y no a descansar, sino a hacer duelo sobre los muertos y que vivos quedaban, y pensar y decir el baque que la fortuna le daba con perder tantos amigos, tanto tesoro, tanto mando, tan grande ciudad y reino; y no solamente lloraba la desventura presente, mas temía la venidera, por estar todos heridos, por no saber a dónde ir, y por no tener cierta la guarida y la amistad de Tlaxcallan; ¿y quién no llorara viendo la muerte y estrago de aquellos que con tanto triunfo, pompa y regocijo entrado habían?”³⁴¹

Francisco de Aguilar, en su *Relación breve de la conquista de la Nueva España*, documenta la derrota como sigue:

“Sucedió un día que Alonso de Ávila, capitán de la guardia del capitán Hernando Cortés, se fue a su aposento cansado y triste, y tenía por compañero a Botello Puerto de Plata, el cual fue aquel que dijo al marqués en Cempoala: ‘Señor, daos prisa, porque don Pedro de Alvarado está cercado y le han muerto un hombre’. Y así como entró le halló llorando fuertemente y le dijo estas palabras: ‘¡Oh señor! ¿Ahora es tiempo de llorar?’. Respondiole: ‘¿Y no os parece que tengo razón? Sabed que esta noche no quedará hombre de nosotros vivo si no se tiene algún medio para poder salir’ ”.³⁴²

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, en *Historia de la nación Chichimeca*, con una deferencia religiosa refiere el hecho de la siguiente manera:

³⁴⁰ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1971, pp. 520-521.

³⁴¹ Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1979, p. 174.

³⁴² Francisco de Aguilar, Jorge Gurría Lacroix, *Relación breve de la conquista de la Nueva España*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1977, p. 88.

“Salido que fue Cortés con los suyos aquella noche con tan gran pérdida, se fue retirando por los altos de Tlacopan que es hacia el cerro Tototépec, que llaman el día de hoy nuestra Señor de los Remedios, en donde milagrosamente la reina de los ángeles los favoreció y socorrió y según la relación citada de los tlaxcaltecas, se paró allí el capitán Cortés triste, afligido y derramando muchas lágrimas, viendo por una parte la muerte de tantos compañeros y amigos, que dejaba muertos en poder de sus enemigos y por otra el manifiesto milagro que la reina de los ángeles, su abogado el apóstol san Pedro y el de los ejércitos españoles Santiago”.³⁴³

Por su parte, Fernando Alvarado de Tezozómoc, ilustra así la muerte heroica o muerte en batalla de los ancestros mexicas:

“217. Cuando hubo guerra durante un año, murieron en ella los dos reyes ya mencionados; fue el primero el propio Moquihuixtli, quien reinara 14 años cuando le arrojaron los tenochcas sobre del ‘momoztli’, y que vestía sobre de las espaldas el ‘quetzalpatzactli’; entonces fué destruido el reino de Tlatilolco, que había iniciado Cuacuapitzhuac: solo hubo cuatro reyes que reinaron en Tlatilolco, cuando fué destruido el mencionado Moquihuixtli. Y el setos después a los que fueron pintadas las pantorrillas en el ‘temazcalli’ cuando Axayacatzin en mano de gente cayeron, cuando destruyeron a los tlatilolcà, ya cuando se dice, se nombra les hicieron hablar los patos entonces en el agua, en el tule les metieron, entonces les enterraron”.³⁴⁴

Por otro lado, Miguel de Cervantes Saavedra menciona en *El Quijote* a Hernán Cortés en relación con el temperamento heroico: “¿Quién barrenó los navíos y dejó secos y aislados los valerosos españoles guiados por el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo?”.³⁴⁵

³⁴³ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas: incluyen el texto completo de las llamadas Relaciones e historia de la nación chichimeca, en una nueva versión establecida con el cotejo de los manuscritos más antiguos que se conocen*. Volumen 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1975, p. 232.

³⁴⁴ Fernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicayótl*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1998, pp. 119-120.

³⁴⁵ Héctor Briosos Santos, *Cervantes y América*, Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006, p. 183.

2.4 El héroe de la Independencia

Ignacio Manuel Altamirano, guerrerense de nacimiento e hijo de indígenas naturales, está considerado como el autor de la primera obra moderna mexicana con la novela *Clemencia*. En 1901 publicó la novela *El Zarco*, historia que transcurre entre 1861 y 1863 y que narra la vida de un bandido, de temática autóctona, en la que encarna al indio y la historia de México que se desarrolla, en este caso, en el estado de Morelos. El bandido como héroe está representado en el personaje de Salomé Plasencia, quien desempeña el rol de audaz, noble y valiente, no así el Zarco, que era el bandido desalmado, cruel, sanguinario y cobarde. Su heroicidad radica en el hecho de que ambos perjudican solamente a los ricos. “Razonando así, Manuela acababa de figurarse a los bandidos como una casta de guerreros audaces y daba al Zarco las proporciones de un héroe legendario.”³⁴⁶

En 1869, Juan Antonio Mateos Lozada, publicó *Sacerdote y caudillo; memorias de la insurrección: novela histórica* en la que registra la muerte en batalla. En la novela narra la épica de Hernán Cortés a través de la Nueva España. Los lugares en los que se desarrolla la historia son descritos con adjetivos que magnifican los espacios. La arenga es definitiva para exaltar asimismo los ánimos:

“Atravesaba el pequeño ejército de Hernán Cortés la soberbia muralla de Tlaxcala, que defendía la frontera oriental de aquella indómita República.

Los soldados se detenían mirando con asombro aquel monumento gigantesco; que según la expresión de Prescott ‘tan alta idea sugería del poder y fuerza del pueblo que le había levantado’.

Pero aquel paso, aquella fortaleza, cuya custodia tenían encargada los othomís, estaba entonces desguarnecida. El general español se puso a la cabeza de su caballería, e hizo atravesar por allí á sus soldados, exclamando lleno de fe y entusiasmo: ‘Soldados, adelante, la Cruz es nuestra bandera, y bajo esta señal venceremos’. Y los guerreros españoles hollaron el suelo de la libre República de Tlaxcala”.³⁴⁷

Cortés y sus huestes se encuentran con los Othomís y Tlaxcaltecas; Mateos Lozada califica el encuentro del ejército de Cortés con los nativos como un

³⁴⁶Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*, Publicaciones Cruz O., S.A.1979, p. 17.

³⁴⁷ Juan Antonio Mateos, *Los insurgentes: continuación de Sacerdote y caudillo. Novela histórica*.

“espectáculo sorprendente”,³⁴⁸ la estampa colorida previa a la masacre y muerte queda grabada en el siguiente pasaje:

“Un océano de plumas de mil colores que ondulaban á merced del fresco viento de la mañana, y entre el que brillaban como las fosforescencias del mar en una noche tempestuosa, los arneses de oro y plata y las joyas preciosas de los cascos de los guerreros Tlaxcaltecas heridos por la luz del nuevo día”.³⁴⁹

“Aquella era una hirviente catarata de hombres, de armas, de plumas, de joyas y de estandartes”,³⁵⁰ prosigue el autor, antes de desplegar el encuentro sangriento en el que los dos bandos son héroes, encumbrados y ennoblecidos por tan altas descripciones:

“Pasó entonces una escena espantosa, indescriptible. Ni los caballeros ni los infantes podían maniobrar. Se escuchaban los golpes sordos de los aceros de los españoles sobre el desnudo pecho de los indios, y como el ruido del granizo que azota una roca, el golpe de las flechas sobre las armaduras de hierro de los soldados de Cortés. Aquella carnicería no puede explicarse ni comprenderse. Las balas de los cañones y de los arcabuces se incrustaban en una espesa muralla de carne humana, y la sangre corría como el agua de los arroyos. Era una especie de hervor siniestro de combatientes que se alzaban y desaparecían unos bajo los pies de otros, para convertirse en fango sangriento. La traición vino en ayuda de los españoles, y un cacique de los que militaban a las órdenes de Xicoténcatl huyó llevándose diez mil combatientes, y la victoria se decidió por los cristianos”.³⁵¹

2.5 El héroe de la Revolución

“El intento de delimitar el espacio y el tiempo del héroe podría parecer paradójico, pues uno de los rasgos más conspicuos de los personajes excepcionales es, precisamente, su capacidad de rebasar los límites espacio-temporales”.³⁵² La época de la Revolución –e Independencia- en México es una de las fuentes más prolíficas para la

³⁴⁸ Ibidem, p. 16.

³⁴⁹ Ibidem, p. 16.

³⁵⁰ Ibidem, p. 17.

³⁵¹ Ibidem, p. 17.

³⁵² De *El Héroe entre el mito y la historia*, Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coords.), UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, D.F., 2000, p. 7.

búsqueda de héroes. Lo vemos en la obra de *Los de abajo* de Mariano Azuela, quien fue el símbolo y referencia del nacimiento de la gran novela del s. XX.

Por otro lado, y perfilando al héroe de la modernidad, para Carlos Monsiváis, en *Días de guardar*, el héroe es aquel que se sumerge y se refugia en la metrópoli, es quien se arriesga a perderse en la sombra y la vida, en el *eros* y el *thanatos* de la sombra de la ciudad. En esta especie de infierno en el que el ciudadano busca la vida; multitudes buscando multitud, ídolos, orden, sombras, apariencias. Monsiváis nos muestra un héroe mestizo que piensa en la eternidad de su imagen, en la inmortalidad de su locura. En *Días de guardar* converge la multiplicidad de tragedias que hacen de México un país dramáticamente folklórico.³⁵³

Por otro lado, José Revueltas en la novela *Luto humano* hace una exposición y defensa del héroe a través de una representación de indígenas casi en primera persona. La figura de Úrsulo y de Adán luchado contra la tormenta, el dolor, el odio y el río que a su vez se ensaña por derribarlos, es una metáfora de lo que es, de la división de quienes deberían ser iguales y no lo son. Del otro lado del río se encuentra el sacerdote a quien pedirán que vaya con ellos a darle la bendición a la Chonita, hija de Úrsulo, recién muerta. El padre los recibe, los observa, los admira, los compadece; él sabe que son héroes, los perdona y va con ellos. Para Revueltas no hay perdón, pareciera que narra en primera persona; hay un dolor y un afán de comprender y sentir el dolor de aquellos que naufragaron y aún sigue viviendo:

“Úrsulo entonces luchó con desesperación en contra de aquel ser insensato que lo abrazaba impidiéndole nadar. Iba a salvarlo y Dios sabe por qué. Acaso porque se trataba de salvar una especie de destino representada por aquel hombre. Por aquel Adán, Hijo de Dios, padre de Abel, padre de Caín; de salvar el fratricidio obscuro; el crimen del Señor, del Hijo, del Espíritu Santo. Hoy no podía dejar que se ahogase. Cualquier otro día menos hoy, cuando su hija, allá, bajo los cirios, recibía una luz última, el parpadeante soplo de la nada”.³⁵⁴

La Revolución fue un hito en la vida de México; convulsionó la conciencia del pueblo e incentivó una nueva manera de narrar la realidad que a partir de ese momento había que configurar de otra manera.

³⁵³ Véase Ricardo Monsiváis, Ediciones Era, México, D.F., 1976.

³⁵⁴ José Revueltas, *El luto humano*, Ediciones Novaro, México, D.F., 1976, p. 23.

3. Muerte social

“Así como el viejo programa de televisión ‘Reina por un día’ hacía felices a las ganadoras, así el mercado de Polanco hace sentir a estas señoras, muchas de las cuales han dejado de ser las reinas de sus hogares porque ya su Rey ni las mira”.

Las reinas de Polanco, Loaeza, p.10.

3.1 Concepto

Para hablar de la muerte social, primero me voy a referir a la historia cultural de México con el fin de exponer con mayor claridad mi concepto.

En apariencia, la muerte es sólo una; en México, esto no es así. Con los diarios de viaje y crónicas de la época de la Colonia pasando por la Independencia y Revolución mexicana, se puede afirmar que México ha muerto varias veces o que ha vivido muertes variadas que lo han obligado a configurarse de distinta manera como nación; es por eso por lo que este apartado apela a la Muerte social entendida como el ejercicio de la vida en condiciones mortales, estigmatizada, marginal, como un estado de muerte consumada. Nunca, como en el caso de la muerte social, la literatura palpa más y detecta los signos vitales de su sociedad.

En la *Crónica Mexicáyotl* escrita por Fernando Alvarado Tezozómoc, hay una escena en la que una mujer yace, acompañada de una manta raída, en una esquina de una habitación; tal estado se debe a que su marido Moquihuixtli, rey de Tlatilolco, la desprecia por su aspecto físico:

“215. Sufría mucho la princesa Chalchiuhnenetzin: se la obligaba a dormir en un rincón, junto a la pared, en el sitio del metate, y tan sólo tenía para sí una manta burda y andrajosa; ya se dijo que esto se debía a que su marido Moquihuixtli, rey de Tlatilolco, no la estimaba en absoluto, aunque la alojaba en casa aparte de sus mancebas; y, ciertamente algunas veces la veía Moquihuixtli yacer sobre del “machochtli” (?), más ya se dijo que en ningún sitio se le daba valía alguna [...]. Ya se dijo que estas princesa Chalchiuhnenetzin no era fuerte, sino delgaducha, ni de buenas

carnes, sino antes bien de pecho muy huesudo, y por ello no la quería Moquihuixtli, y la maltrataba mucho”.³⁵⁵

A pesar de haber sido marginada, la princesa debe convivir con su marido y las mancebas. Que sirva esta escena como antecedente para presentar la muerte social en la literatura mexicana.

Para seguir el hilo de la muerte social a la que nos referiremos, cabe mencionar a Mariano Azuela,³⁵⁶ quien se erige como exponente de la muerte en la época de la Revolución Mexicana: él inaugura lo que se ha llamado la Novela de la Revolución en 1919 con la novela *Los de abajo*. Después de diez años, la obra se publica por entregas en forma de folletín en el diario *El Universal*; en esta novela se narra en tono épico la fase inicial de la Revolución Mexicana entre 1910 y 1915, la cual es un compendio de personajes, hechos y situaciones de la sublevación contra Porfirio Díaz en donde resalta el papel de la muerte; en ella se concentra la mexicanidad que hasta nuestros días está vigente.

Después de la Revolución mexicana llegaría un estado de reconstrucción nacional. El siglo XIX en México se modela de distinta manera con el desenvolvimiento y toma de territorio de un grupo de artistas como el muralista Diego Rivera, quien “encarna al artista revolucionario y al macho mestizo de sexualidad desbordante. Su enorme sombra demanda la compañía de mujeres mexicanas casi icónicas, de perfiles exóticos”,³⁵⁷ como la pintora Frida Kahlo, su esposa. Otros que asisten a tal reconstrucción son el también muralista David Alfaro Siqueiros, el pintor Dr. Atl, Lupe Marín, primera esposa de Diego Rivera, Trotski, asesinado en la ciudad de México, y todos aquellos que se volvieron personajes con el transcurrir del tiempo y a los cuales se idealizó y se encumbró a mito con la publicación de sus biografías noveladas que mezclaban el imaginario mexicano con la realidad cruda y vital del México nuevo, “lugar del mito”³⁵⁸ –como Carmen Perilli adjetiva a América–. Como ejemplo de mitificación, buena parte de la obra de Elena Poniatowska da a conocer la vida y obra de esos personajes a través de distintos documentos: *Querido Diego, te abraza Quiela*, diario epistolar de la pintora Angelina Beloff; *Tinísima*, biografía novelada de la

³⁵⁵ Fernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicayótl*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1998, p. 118.

³⁵⁶ Mariano Azuela nació en México en 1873 en la ciudad de Lagos de Moreno, Jalisco. Fue médico, jefe político, director de educación y escritor, oficio que ejerció el resto de su vida.

³⁵⁷ Carmen Perilli, *Catálogo de ángeles mexicanos*, Beatriz Viterbo (ed.), Argentina, 2006, p. 64.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 66.

fotógrafa Tina Modotti; *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, biografía de la fotógrafa Mariana Yampolsky, y *Leonora*, vida de la pintora Leonora Carrington. *Frida: pincel de la angustia* de Marta Zamora fue la que con sus más de cuatrocientas páginas dio a conocer la vida de la pintora con un estudio detallado de su obra o Hyden Herrera, quien mostraría en el año de 2002 a Frida Kahlo con mayor profundidad a través de su obra *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*.

Los integrantes de ese nuevo grupo que reconstruiría México culturalmente hablando, eran de origen extranjero o criollos, cuya exterioridad marcó una fuerte necesidad de incluirse; y en cuanto a los mestizos, a reafirmar una pertenencia, para lo que el acto de nombrar a través de su arte resultaba cardinal. A estos artistas los une la necesidad de clasificar, catalogar las experiencias pasadas y presentes con vista a un futuro que aún no estaba planificado.

Posteriormente, y como se ha mencionado en párrafos anteriores, en el siglo XX, se escribieron biografías noveladas en las que se exponía la vida de estos personajes que retaban y derribaban las convenciones sociales bajo el signo francés que el Porfiriato había impuesto. Las formas, la discreción disfrazada de pundonor se olvidó, y aparentemente, sus vidas se volcaron en la disolución de aquellas formas rancias y obsoletas. El comunismo dio pie a un nuevo pensamiento. Se destapó una avidez por lo occidental; lo local no era suficiente, había que mirar más lejos y adoptar posturas que sirvieran para moldear un México a medida de aquellos que tomaron sus riendas. El arte fue el embajador más fuerte, más representativo. Si Europa necesitó de cuatro siglos para formarse, “a América le habían bastado tan sólo cincuenta años de vida independiente”.³⁵⁹ México se dedicó en algunas épocas a la instauración y fortalecimiento de los nuevos gobiernos independientes o –como también sucedió– a atacar los movimientos de emancipación y defender el viejo imperio español.

Como antecedente de la muerte social que expone la literatura mexicana, tenemos *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con los motivos, el linchamiento:

“Estando las cosas desta orden en el estado ya dicho, don Fernán Gómez de Guzmán, Comendador mayor de Calatrava, que residía en Fuenteovejuna, villa de su encomienda, hizo tantos y tan grandes agravios a los vecinos de aquel pueblo, que no

³⁵⁹Señala Aínsa que entre 1870 y 1900 había un gran número de novelas publicadas desde México a Argentina. Véase Fernando Aínsa, *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del teatro*, Zaragoza, 2003, p. 7.

pudiendo ya sufrirlos y disimularlos, determinaron todos de un consentimiento y voluntad alzarse contra él y matarle”.³⁶⁰

y la muerte del Comendador:

“[...] Desta manera con un furor maldito y rabioso, llegaron al Comendador, y pusieron manos en él, y le dieron tantas heridas que le hicieron caer en tierra sin sentido. Antes que diese el ánima a Dios, tomaron su cuerpo con grande y regocijado alarido, diciendo “¡Vivan los Reyes y mueran los traidores!”, y le echaron por una ventana a la calle, y otros que allí estaban con lanzas y espadas, pusieron las puntas arriba para recoger en ellas al cuerpo, que aún tenía ánima. Después de caído en tierra, le arrancaron las barbas y cabellos con grande crueldad, y otros con los pomos de las espadas le quebraron los dientes”.³⁶¹

Finalmente, el pueblo lo arrastra hasta el espacio de la plaza principal y lo hacen pedazos, negándose a entregar su cuerpo a las autoridades. Cuando se les pregunta que quién fue el que mató al Comendador, responden a coro que fue Fuenteovejuna, esto es, el pueblo todo.

La muerte social en la literatura también tiene su cepa en la novela *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, considerada por él mismo como una de sus dos grandes obras.³⁶² Con un gran retablo de personajes, la historia se despliega en una hacienda en el campo. En ella se desarrolla la separación de clases sociales conformadas por los amos, dueños del lugar y los sirvientes o súbditos a los que no se les tiene ninguna consideración. Una escena cargada de fuerte violencia social es cuando el sirviente se rompe la pierna y los amos lo obligan a ir de cacería con los señoritos causando un profundo dolor físico al hombre.

El crimen y muerte del señorito Iván a manos de Azarías por haber matado a *milana bonita*, su pájaro mascota, es la consecuencia de un conflicto entre desiguales, esto es, un conflicto entre los desheredados, los siervos, los amos y los señores.³⁶³

³⁶⁰ Félix Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, Francisco Rico y Editorial Crítica, S.L., Barcelona, 2001, p. 118.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 119.

³⁶² “Pero quizá yo elegiría *Los santos inocentes* en su conjunto y *Madera de héroe* por su ambición, su estructura [...]” Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, Edición crítica gracias a Editorial Planeta, Edición de Domingo Ródenas, Editorial Crítica, Madrid, España, 2009, p. 16.

³⁶³ La crítica de Francisco Umbral a *Los santos inocentes* es una interpretación que funda de manera total la tesis de que hay una muerte social: “En *Los santos inocentes*, Delibes nos presenta a la oligarquía campesina de residuos feudales y, frente a ella, a un tonto. No a un colectivo rural, sino a un tonto (esto

Retomando los años 20 en México, y pese a que la mujer se insertaba en el movimiento plástico de reconstrucción nacional, aún seguía siendo objeto de marginación social. La obra biográfica de Poniatowska lo constata al novelar la vida de las mujeres de aquella época, como la pasión y tragedia con la que Angelina Beloff siguió y amó a Rivera o cómo Frida Kahlo plasmó su tragedia de vivir junto a Rivera, a través de su obra plástica y sus diarios. Así es que las mujeres noveladas pasaban un poco de perfil, no de frente, ocultas, detrás del hombre; la muerte anidaba en la escasa participación o en el complejo. La muerte se escondía en la discreción y el disimulo. Aunque, como se ha mencionado, la clase alta era la que llevaba las riendas, así como la clase intelectual que al final era una élite, las mujeres de esas esferas no cesaban de dejar huellas y pistas sobre su modo de vivir, sobre su realidad social.

3.2 Muerte en la burguesía

En la actualidad, la escritora Guadalupe Loaeza, quien “nada dice, salvo el atroz descubrimiento: los ricos también lloran.”,³⁶⁴ según Rafael Lemus³⁶⁵; “revisa a la burguesía mexicana del siglo XX sin atisbar un poco de su fondo”, remata el crítico y escritor.

La escritura loaeziana es la personificación del capitalismo entendido como el ejercicio del poder y el consumo; la muerte de la profundidad y la alabanza a la superficialidad que ella tan bien describe da como resultado una prosa que lejos de tener

quiero destacarlo especialmente). En medio, sin embargo, hay otro elemento muy propio del drama rural: un personaje casi *perruno*, y que es ese siervo fiel hasta extremos vejatorios, que cree o acepta la autoridad ciegamente y que llega, incluso, a ponerse a cuatro patas y a olfatear la pieza de caza del señorito.

Pero volvamos al personaje del tonto y su famosa *milana bonita*. Porque es de resaltar que la justicia, o la rebelión contra los atropellos de la oligarquía no parte de un colectivo, del *pueblo*, como en no pocas obras literarias, sino de la mano de un *inocente*, de un idiota, de Azarías, que ahorca al señorito Iván porque ha matado de un tiro a su milana. Sin duda el tirano está pagando por todos los abusos cometidos, pero la sutileza de Delibes está en concentrarlos en la muerte banal y gratuita del pájaro y dejar la venganza a la iniciativa del tonto Azarías. A esto es a lo que yo llamo justicia *poética* (¡nada más lejos del realismo!), porque en Delibes no se vengan los pobres, sino los tontos y los ángeles.” Ídem, p. 51.

³⁶⁴ Rafael Lemus, ‘Primero las damas’, en la sección “Libros” de la revista *Letras Libres* en su versión virtual, marzo de 2004,

³⁶⁵ Acota Lemus: “El caso de Guadalupe Loaeza es, por demás, emblemático. Periodista desde 1982, ha ascendido casi tan trepidante, artificiosamente como la literatura que simboliza. Escribe copiosamente, aparece en televisión y radio, mimó a sus lectores. No es *longseller*, pero vende [...]. Son todos escritos mestizos, a caballo entre la crónica de sociales, el periodismo y la narrativa. En todos, una única oferta: una mujer de clase alta que ofrece su visión femenina, arribista, de las cosas. Cada uno repite, con necedad, los mismos vectores: la calidez femenina, la culpa aristocrática, la ventajosa confusión de ligereza y pobreza”. Ibidem, Rafael Lemus, *Letras Libres*.

un referente literario, abreva de las revistas de moda y sección de sociales, como lo veremos más adelante.

Por su parte, Héctor Aguilar Camín sentencia: “La gran esclavitud de México, lo que hace la vida difícilmente tolerable para millones de mexicanos, lo que abroga su libertad y sujeta su albedrío, es la pobreza, no la política. La desigualdad, no la democracia, es el problema más difícil de México”.³⁶⁶ Aunado a la obsesión de confirmar su pertenencia de clase hacía que la visión de la muerte tuviera un tinte peculiar: a la muerte se la nombra poco y rápido. Sería mejor si la muerte no existiera.

La mujer de los años 80 se encuentra en un punto muerto, un lapsus, en el que no sucede nada, sólo un continuo y sordo ahogarse en una búsqueda incesante de una identidad que naufraga entre dos culturas que “nadie en su sano juicio hubiera decidido mezclar voluntariamente”.³⁶⁷ A estas dos culturas, la mesoamericana y la española, se une la norteamericana, la cual tiene menos diferencias que con “los conquistadores españoles, cargados de sueños renacentistas y rigideces medioevales, criados en las tradiciones de la contumacia ibérica, la disciplina romana, las rudezas visigodas, los esplendores árabes, las intolerancias y heterodoxias católicas; la España poderosa e interminable de los Habsburgos y la España reformista, liberal, de los Borbones”.³⁶⁸

Tal descripción podría provocar desquiciamiento, pero no es así, la definición que hace Camín aporta una nueva identidad, que lejos de producir inestabilidad, crea una certeza y una explicación de un México que al incluir a una tercera y reciente cultura norteamericana, enriquece mas no debilita esa matriz cultural, pues “solo conserva quien sabe cambiar y solo acumula quien sabe incluir”, esto es: la modernidad –afirma Camín– no transforma a las tradiciones en tales, sino que “las desafía, las deja atrás, y las recupera luego, como historia”.³⁶⁹ La cultura norteamericana es el contrapeso, es una equidistante con la que contrastar nuestra identidad, la que refuerza el ser mexicano, sirve de referencia para defender lo ya establecido, cultivarlo y protegerlo de la influencia norteamericana. Ya se puede admirar el legado al contrastar las baratijas de consumo con el afrancesamiento de la arquitectura civil porfiriana. La comida ancestral, colonia, inmigrante, de la comida sintética y *fast food*. Pero ahí siguen las mujeres mexicana, marginándose en sus diálogos. Aún no habían llegado las

³⁶⁶Héctor Aguilar Camín, *Subversiones silenciosas*, Aguilar, Nuevo siglo, México, 1993, p. 189.

³⁶⁷ Ibidem, p. 49.

³⁶⁸ Ibidem, p. 49.

³⁶⁹* (El paréntesis es mío).

Héctor Aguilar Camín, *Subversiones silenciosas*, Aguilar, Nuevo siglo, México, 1993, p. 49.

telecomunicaciones, había una especie de aislamiento: la vida a expensas de los dioses de la Naturaleza.

En la crónica de *Downstairs*, del libro de recopilaciones de crónicas *Las reinas de Polanco* de Guadalupe Loaeza, se describe el ambiente de la habitación de los patrones de la *maid* –como Loaeza nombra a las sirvientas–. Junto al buró de “la señora”³⁷⁰ está el interfono con el que se comunica con la servidumbre que se encuentra en algún lugar de la enorme casa: “Al lado de los botoncitos se lee: cocina, *breakfast*, sala, biblioteca, cuarto de Santiaguito, cuarto de Casilda, sala *family room*, saloncito, baño azul, baño de los niños y puerta de la calle”.³⁷¹ Se acude a una transformación del lenguaje, un mestizaje epistemológico, en el sentido laxo de la palabra, pues de raíz acudimos a una serie de prácticas, a la conjunción de disciplinas, a un acto escritural interdisciplinario: por un lado, el uso de los diminutivos de una lengua mexicana, los espacios anchos, horizontales, gigantescos de una sociedad pudiente, una imposición de inmadurez que se perpetuará *ad infinitum*, pues los niños, a pesar de ser adultos, siempre serán niños. Estarán preparados para someterse y cumplir con el Dios Padre y el Padre Gobierno a quienes exigirán su alta cuota de justicia si no les va bien. En la crónica de *El Café 58*, la muerte se hace la occisa, la indiferente, mira para otro lado: “Ya no soy una *teen ager* me dije entre irónica y nostálgica”. [...] Allí (en el Café 58),* lo que importa es el presente, el momento, el hoy y sobre todo el ahorita. Allí todos son jóvenes, frescos, saludables, in, fresas, juniors, mo-der-nos y muy reventados. Allí, el tiempo se congela para hacerse cubitos y llenar los vasos de Coca-Cola, de Orange, de Seven-Up. Up, up, up, todo el mundo parece up, pero sobre todo *happy*”.³⁷² Como si estuviera en un *tête à tête* con el lector, Loaeza se va preguntando en *Madres históricas*,³⁷³ qué sería “tomar una taza de té con la mamá de Julio Cortázar”, “¿cómo habría sido la madre de Emiliano Zapata?”³⁷⁴ ¿A la madre de Cantinflas le habría caído en gracia cómo era su hijo? y otras preguntas a madres distintas de diversos personajes de la historia. No son preguntas al ciudadano común y corriente, aquel que no tiene una vida tan interesante como la de los personajes de Loaeza, sino preguntas a figuras relevantes, como se había mencionado, de la historia del mundo. Esas son las preguntas sobre la muerte, sobre la gente que ya no está viva. Cuando mucho le preocupa el hecho

³⁷⁰Loaeza, Guadalupe, *Las reinas de Polanco*, Cal y Arena, México, 1994, p. 36.

³⁷¹Ibidem, p. 36.

³⁷²Ibidem, p. 15.

³⁷³Ibidem, p. 97.

³⁷⁴Ibidem, p. 98.

de que su personaje Luisito se burle de ella por ser sobreprotectora y ella se sienta “ridícula, vieja, tonta y culpable” por haberlo consentido tanto³⁷⁵ y se eche a llorar. La nostalgia al escuchar *I want to hold your hand* era su punto de referencia para sentir la muerte, o “el viejazo”³⁷⁶, el gusto que siente al ver a una actriz francesa que “envejecía poco a poquito”.³⁷⁷ Un día llega *Una huésped indeseable* a instalarse a su casa. La tristeza le dice “seré sumamente discreta”.³⁷⁸ La tristeza es “un vacío horrible”.³⁷⁹ “¿Está bien –le dice–, voy a tratar de nuevo de ignorarla, como si no existiera”,³⁸⁰ y esa es la postura ante la muerte, como si no existiera, incluso su vida no termina con la aparición de las arrugas, pues en *Los cincuentas*, a pesar de que “a esa edad todo les cae, además de que se les cae todo”, les exigen “seguir guapas y llenas de vitalidad”.³⁸¹

En *Crónica de una vejez anunciada*, haciendo en el título un símil a *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, como para ocultar la palabra muerte, la muerte se halla detrás de la similitud del título; en esa crónica, el día que le aparece una cana suelta un grito y da “gracias a Dios (porque)”³⁸² no había nadie” que escuchara su exclamación de terror al descubrirla, y de inmediato apunta: “cerré la puerta de mi recámara, corrí las cortinas, busqué la Lupe, prendí la luz y me volví a ver frente al espejo. La vi. Grandota, gruesa y rígida, como el pelo de un elote”.³⁸³ Es así como toma conciencia de que existe un fin, de la muerte, aunque no la mencione de manera directa. “¿Qué fue lo que hizo que surgiera de pronto?”,³⁸⁴ se pregunta sin admitir el paso del tiempo y su proximidad con el fin. Para ella hay otras cosas más importantes qué hacer y en qué pensar, como que le roben el coche y se “convierta en una anciana sin medio de transporte”.³⁸⁵ En otro fragmento, la sirvienta le avisa que alguien le ha robado la aleta a su coche, ella sale corriendo a la calle, olvidándose de la cana, pero a lo lejos ya solo ve cómo el joven ladrón se sube de “angelito” en un camión de la Ruta 100 y desaparece. Este es un rasgo de la muerte social que nos ocupa: la imposibilidad de desarrollarse normalmente en una sociedad mestiza, signada por el acecho de la muerte,

³⁷⁵ Ibidem, p. 95.

³⁷⁶ Frase mexicana utilizada para decir que después de dejar de ver a una persona esta ha envejecido; la expresión sería “ya dio el viejazo”.

³⁷⁷ Ibidem, p. 95.

³⁷⁸ Ibidem, p. 117.

³⁷⁹ Ibidem, p. 118.

³⁸⁰ Ibidem, p. 118.

³⁸¹ Ibidem, p. 113.

³⁸² El paréntesis es mío.

³⁸³ Ibidem, p. 119.

³⁸⁴ Guadalupe Loaeza, *Las reinas de Polanco*, Cal y Arena, México, D.F., 1994, p. 119.

³⁸⁵ Ibidem, p. 120.

de aquellos muertos vivientes que pueblan la ciudad y que se encuentran a cada paso, tanto para infringir la muerte al otro en el caso de vandalismo y asesinato, como el del ocultamiento, la autoexclusión de una sociedad mestiza, bilateral: la de los ricos y la de los pobres. La religión está al servicio de las almas pudientes, caritativas y bellas, a la iglesia se va a lucirse, pues ya son pocos los reductos seguros en los que desplegar la condición de pudiente, de criollo, tal vez, de presumir la extranjería plasmada en algunos rasgos o en el porte: “El chic –afirma Loaeza en su crónica *Una misa ¡muy chic!*– es un sexto sentido”,³⁸⁶ “esta virtud es como un pasaporte internacional, como un privilegio con el que no todo el mundo nace. Se es chic sin necesidad de dinero. Se es chic con la misma naturalidad que se es cursi”,³⁸⁷ y a continuación apostilla: “Y en la misa de 12 en la Votiva, la regla de oro es lucir muy, pero muy ¡chic! Aquí, en esta casa de Dios, a esta hora, no tienen nada qué hacer, ni los cursis, ni mucho menos la gente de medio pelo. Para ellos están las otras iglesias, en las otras colonias y a otras horas...”.³⁸⁸

La muerte social también se da en la tensión entre una vida igualitaria y una vida en los confines de la marginalidad, entendiendo a la marginación como una especie de discurso al margen de la Historia, como un “Vivo sin vivir en mí,/ y tan alta vida espero,/ que muero porque no muero” de santa Teresa. Si se reconvierte y se tensa un poco más el término, se puede acudir a una *uppermarginación* o marginación inversa entendida como un *apartheid* territorial en el que los territorios del ser están delimitados por la clase social a la que se pertenece; no hay una mezcla, hay una división, no hay parcelas, hay latifundios en los que los amos son siempre los mismos, los que dominan, los que guían, los que imponen tendencias, marcan las reglas del juego, y los peones no son amos ni son dueños de las empresas, aunque se les haga creer lo contrario.

La marginación puede ser también el resultado indirecto de procesos de desarrollo al seguir los ideales de una comunidad o cuando la sociedad se somete a los intereses de un grupo minoritario que ejerce el poder. Los de la otra orilla, los *aparentemente* marginados –cuyo adjetivo se tratará posteriormente– “codician bienes de consumo aunque saben que es probable que encuentren una muerte temprana”.³⁸⁹ Jean Franco señala que “la violencia es epidémica”,³⁹⁰ y que el Estado, al abandonar la intención de mejorar las condiciones y el futuro de sus ciudadanos, ha dado paso a una

³⁸⁶ Ibidem, p. 124.

³⁸⁷ Ibidem, p. 124.

³⁸⁸ Ibidem, p. 124.

³⁸⁹ Jean Franco, *Decadencia y caída de una ciudad letrada*, Editorial Debate, España, 2003, p. 290.

³⁹⁰ Ver el capítulo 9: ‘Cuerpos dolientes: narrativas de la globalización’, Ibidem, p. 287.

estela de un sinnúmero de violaciones a los derechos humanos y delincuencia; el delincuente –acota Franco– es “el pararrayos de todas las enfermedades sociales”;³⁹¹ al no haber cohesión entre la modernidad y, por ende, su sustento de “la productividad, la dignidad y la hombría”,³⁹² se ha desatado la violencia y se ha dado “una especie de retroceso a un pasado más primitivo”;³⁹³ colombianos despojados de sus tierras debido a la guerra entre los “señores de la droga, la guerrilla y el gobierno”,³⁹⁴ indios ecuatorianos sin medios de subsistencia para seguir habitando sus tierras heredadas; miles de niños habitantes de la calle; la sociedad se ha dividido entre los sectores que proveen al país de recursos y que trabajan por ellos y los sectores pobres de la sociedad.³⁹⁵ En esta zona infravalorada de exclusión y marginación es donde se encuentran narrativas de viajes migratorios hacia el Primer Mundo, de fantasías e historias arcaicas en las que existe el personaje *chupacabras*, que es un animal que nadie ha visto y que puede desangrar a hombres y a animales³⁹⁶ o el *ladrón de riñones* o *el sacaojos* (el que roba los ojos). Estas son las fantasías arcaicas –como las nombra Franco– que pueblan el imaginario colectivo mexicano; tal premisa registra, según Franco, “el trauma de la subjetividad dentro de la globalización, un trauma que sufre sobre todo el cuerpo de las mujeres, las mujeres víctimas del asesino en serie, las mujeres y los niños cuyos cuerpos se utilizan para trasplantes, las muchachas en el comercio sexual en Centroamérica y las maquiladoras asesinadas cuyos cuerpos aparecen en el desierto en las cercanías de Juárez. Pero éstas no son las historias de crímenes que circulan en la cultura impresa, en la que el ‘delincuente’ es quien ocupa el lugar del colapso de la sociedad civil”.³⁹⁷

³⁹¹ Ibidem, p. 287.

³⁹² En el libro de Jean Franco aparece una nota a pie página que dice: “En español en el original”. (N. del T.). Ibidem, p. 288.

³⁹³ Ibidem, p. 287.

³⁹⁴ Ibidem, p. 287.

³⁹⁵ Ibidem, p. 288. Jean Franco señala que a raíz de la explotación de mujeres como obreras industriales y el excesivo desempleo de los hombres se ha desestabilizado la relación mujer-hombre. La violencia se ha vertido sobre ellas al ser un objeto de trabajo flexible, infravalorado. El caso de las muertas de Juárez encuentra sus raíces en esta desvalorización de la mujer y su consecuente desaparición física.

³⁹⁶ Este adjetivo se popularizó y se usó también para calificar al presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari, quien en el sexenio 1988-2004, fue un *vampiro* que privatizó la banca y empresas importantes, restableció las relaciones con la Iglesia y fue elegido bajo un supuesto fraude electoral cometido en detrimento de Cuauhtemoc Cárdenas Solórzano, candidato del Partido de la Revolución Democrática (PRD).

³⁹⁷ Ibidem cit. J. Franco, *Decadencia y caída de una ciudad letrada*, p. 289.

Ahora bien, así como fluyen y se documentan historias arcaicas –como las denomina Franco– en el ámbito de los marginados gracias a su transmisión oral,³⁹⁸ surge en México la representante de dicha modernidad, quien documenta el *modus vivendi* y el *modus operandi* de las clases altas mexicanas. La narrativa de Loaeza cuya primera publicación fue en el año 1985 y la de otras escritoras de los ochenta parecen apuntar a una liberación de clase y no de género. El personaje y narrador en primera persona, Guadalupe Loaeza, hace un ejercicio autobiográfico en el que critica a la sociedad a la que pertenece, pero sin alejarse ni adentrarse por completo; realiza un acto continuo de ver su propia habitación a través del ojo de una cerradura. Finalmente, y después de una producción literaria constante,³⁹⁹ en el año 2006 escribe *Siempre estará París*, en una clara alusión a la frase de “*We’ll always have Paris*” de la película *Casablanca* en la que el personaje Rick Blaine (Humphrey Bogart) le dice a su amante Ilsa Lund (Ingrid Bergman) la frase que encierra la promesa de un encuentro en otro tiempo y en otro lugar.

El personaje y narrador en primera persona, Guadalupe Loaeza, encuentra su sitio a través de la madre, doña Lola, quien estudia y se gradúa por La Sorbona en el Instituto Francés de América Latina (IFAL). “Treinta días después de haber asistido religiosamente (nunca de los nuncas faltó) a sus cursos y de dedicar todas las tardes a hacer sus tareas, doña Lola sufrió una metamorfosis; se gradúa del Diplomado del IFAL y es así que transmite la cultura a sus hijos, a sus nietos y bisnietos”.⁴⁰⁰ Al final de la historia, como un himno a la identidad, exclama: “¡Viva doña Lola! ¡Viva el IFAL! ¡Viva Francia!”.⁴⁰¹ La búsqueda de su identidad se va mostrando conforme transcurre la lectura de *Siempre estará París*, como en el capítulo llamado *Julio Verne: el rapto del catalejo*, en el que recuerda cómo ante sus “hermanos y compañeros de escuela elogiaba

³⁹⁸ No se quiere usar el término “tradición oral”, pues son historias que no se basan en el ejercicio de una tradición que pervive y sufre sus consecuentes modificaciones mientras se transmite, ya que son historias repentinas, espontáneas, vertiginosas, que nacen y mueren conforme surgen otras que las sustituyen, debido a la rapidez con que la violencia se sucede dentro de estos grupos marginados que viven detrás de una clase privilegiada que se muestra y representa a la sociedad mexicana de cara a la modernidad.

³⁹⁹ *Las niñas bien* (1985), *Las reinas de Polanco* (1986), *Primero las damas* (1988), *Mirolava* (1989), *Los grillos y otras grillas* (1990), *Compró, luego existo* (1992), *Obsesiones* (1994), *Manual de la gente bien I* (1995), *Manual de la gente bien II* (1996), *Sin cuenta* (1997), *Mujeres maravillosas* (1997), *El ángel de nuestras nostalgias* (1998), *Ellas y nosotras* (1998), *Obsesiones de Sofía* (1999), *La factura* (1999), *Debo, luego sufro* (2000), *Los de arriba* (2002), *Las yeguas finas* (2003), *Hombres maravillosos* (2003), *Simplemente Martita* (2004), *Los de abajo* (2005), *Terremoto* (2005), *Siempre estará París* (2005), *Por medio de la presente* (2006), *Confieso que he leído... ¡Hola!* (2006).

⁴⁰⁰ Guadalupe Loaeza, *Siempre estará París*, Editorial Océano de México, México, D.F., 2005, p. 32.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 32.

sin medida a Julio Verne y desdeñaba en cambio a Emilio Salgari”.⁴⁰² En el transcurso del libro se enviste de personajes franceses, Arthut Rimbaud, Julio Verne, entrevista a François Giroud, y recorre la vida francesa a través de sus personajes en un intento de apropiarse del país a través de la enunciación de su historia, como quien ha aprendido y aprehendido la lección para que la aprueben, una lección traducida en un discurso con toque mexicano, como sucede en su crónica de *Los gatos franceses* del libro *Siempre estará París*: “Lo que me llama más la atención es su expresión. Más que de gato, parece la de una persona pensante. Aquí los gatos tienen cara de gente; se diría o que están recordando algún episodio de su pasado o que están reflexionando. Muchos parecen licenciados, historiadores o matemáticos” [...] En efecto, me he fijado que los gatos franceses son muy distintos de los mexicanos, los primeros me parecen como si ya hubieran vivido muchas vidas anteriores. [...] su mirada, demasiado adulta para mi gusto, denota vivencias difíciles: guerras, hambre, aventuras dolorosas, injusticias, decepciones y hasta detenciones en la cárcel. En cambio, la mirada de los segundos la encuentro juguetona, vital, alerta y pillina. Tengo la impresión de que toman la vida con más ligereza; como que todo se les resbala. Seguramente se debe a que son más libres puesto que más que mascotas que viven en casas particulares, habitan en los sótanos; en los basureros; en los árboles de los parques y en las coladeras”.⁴⁰³

Después de la Revolución Mexicana, la muerte va a alimentar una narrativa nueva que va en pos de una reconstrucción nacional. La muerte está presente, pero vestida de Catrina; es una reminiscencia irónica del porfirismo y un símbolo que representa a la clase burguesa. La Catrina se luce, es protagonista, centro de atracción, la atracción misma del mural *Una tarde en la alameda* del muralista Diego Rivera. Ella se transforma en una invitada más que hay que ignorar, pero que hay que tener muy presente, pues en el fondo sigue siendo el eje sobre el que gira la vida en México después de las bajas producidas por la revuelta.

3.3 El estigma y la marginación

Dada la dificultad para exponer y ahondar en el tipo de muerte social que se propone, se decidió acogerse a la teoría del *Estigma* de Erving Goffman. Para el

⁴⁰²Ibíd., p. 177.

⁴⁰³ Ibíd. pp. 79-82.

sociólogo hay tres tipos de estigma plenamente diferenciados⁴⁰⁴ de los cuales el segundo se refiere a los defectos de carácter del individuo entre los que se encuentra la deshonestidad. Aplicado este tipo de estigma a la literatura, encontramos en la obra de Guadalupe Loaeza ese rasgo en la estigmatización que ella hace de la clase alta al describir su modo de vida. Así es que, si a los pobres, delincuentes, drogadictos, entre otros, se les estigmatiza, también a la clase alta a la que representa. Veamos: el estigma de los delincuentes se hereda, “el que es pobre algún día robará” se dice; pero tanto roba un rico como un pobre, solo que al pobre le pueden caer siete años de cárcel; situación contraria a la del rico, quien en las estructuras mexicana, cobra impuesto sobre el uso de su tiempo; a él se le retribuye, se le paga y se le compensa el atentado contra su dignidad, se le exculpará, previo pago, para salvaguardar su aparente rectitud. Pero a un acusado, aunque después se le exculpe, ya es transformado por el hecho de haber estado sentado en la silla de los acusados. Este hecho de estigmatización hace su efecto y se trasvasa a la literatura mexicana, específicamente en la escrita por aquellos que han sufrido o sufren o han estado cerca de una marginación de ese tipo.⁴⁰⁵ Lo que sucede con la marginación social ejemplificada en la literatura es que se lee o se consume tanto por ambas clase sociales como por estigmatizados y *normales*. Esto confirma que la literatura es un ente consumible en el que no hay líneas divisorias, que todo el mundo puede tener acceso a ella, sea la que sea, que no se le juzgará a quien lea determinado tipo de material como “indigno, incompleto e inferior”.⁴⁰⁶ “Se puede decir, entonces, que las normas de la identidad engendran tanto divergencias como ajustes”.⁴⁰⁷ En estos procesos “están implicados el encubrimiento y el enmascaramiento”,⁴⁰⁸ tanto del que consume dicha literatura, como de quien la prodiga. En el caso de Loaeza, ella expone la vida enigmática –por oculta– y estigmatizada en sus obras, las cuales han tenido éxito y difusión debido al desconocimiento que había sobre esa clase social a la que la clase social baja sólo intuía, mas no conocía tal y como Loaeza la muestra.

⁴⁰⁴1) Las abominaciones del cuerpo (deformidades físicas).

2) Defectos de carácter del individuo (falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas o falsas, deshonestidad).

3) Estigmas tribales (raza, nación y religión). Erving Hoffman, *Estigma*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1963, p. 14.

⁴⁰⁵ Para continuar, es necesario definir qué es una persona “normal”: Goffman pone como ejemplo al hombre “normal” como aquel que “no tiene que avergonzarse de nada, es un joven casado, padre de familia, blanco, urbano, norteamericano, heterosexual, protestante, que recibió educación superior, tiene un buen empleo, aspecto, peso y altura adecuados y un reciente triunfo en los deportes”. Ibidem, p. 150.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 150.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 151.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 151.

Todo lo anterior parecería una obviedad, pero apelamos a que esto no es así debido a que no había sido publicada una crítica social de ese tipo, que ventilara a la alta sociedad mexicana. Desde la novela *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, que relata las aventuras de un pícaro de la alta sociedad mexicana en el periodo de transición de la Colonia a la Independencia, se vislumbraba ya una marcada división en la sociedad: clase alta y baja sociedad.

Elena Poniatowska, Silvia Molina, Rosa Nissán, Guadalupe Loaeza formaron una camada de escritoras que evidenciaban la muerte social a la que nos referimos a través de su escritura. Los constantes destierros y la amenaza de la guerra europea obligan a la familia de Elena Poniatowska⁴⁰⁹ a emigrar a México cuando Elena tenía nueve años. En muchas de sus obras alude a su condición de inmigrante, extranjera, sin una identidad bien definida, la cual trata de encontrar apoyándose en la de sus nanas y sirvientas, quienes al haber nacido en México, poseían una identidad que Poniatowska no tenía. Carmen Perilli destaca que en la obra de Poniatowska hay “Una acuciante búsqueda de respuestas a las cuestiones identitarias”.⁴¹⁰ Elena, dice Perilli, usa las máscaras de Elena, Elenita, niña, doña, señora y güera “para convertirse en la fisgona de la realidad mexicana”.⁴¹¹

Otro caso es el de Silvia Molina, cuyas novelas *La mañana debe seguir gris* (1977), *Ascensión Tun* (1981), *La familia vino del norte* (1988), *Imagen de Héctor* (1990), *El amor que me juraste* (1998) y *En silencio, la lluvia* (2008), presenta personajes que salen del territorio en busca de su identidad. En el caso de *La familia vino del norte* e *Imagen de Héctor*, la mujer busca conocer su historia para así autodefinirse; hay un cuestionamiento de la versión oficial y una recreación del pasado que ofrecen una nueva visión al lector. En *La familia vino del norte* la historia se construye con cartas y fotos viejas que sirven para develar un secreto, el secreto de su identidad a través de su abuelo, Teodoro Leyva, quien se mantuvo encerrado en el sótano de la casa de su madre durante mucho tiempo, después de haber sido general y servido en el ejército revolucionario y apoyado la rebelión de Francisco Serrano en contra de la reelección de Álvaro Obregón en 1927. Dorotea quiere terminar con los secretos y trucos que su padre le tiende. La incertidumbre produce en la protagonista un

⁴⁰⁹Elena Poniatowska nació en París; su padre fue un noble descendiente del último rey polaco y madre aristócrata de ascendencia mexicana, aunque ambos franceses. Se nacionaliza mexicana en 1969.

⁴¹⁰ Carmen Perilli, *Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska*, Argentina, 2006, p. 13.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 13.

sentimiento de falta de identidad que está por descubrir y resolver, el estigma de haber sido nieta de un hombre escondido, que guardaba un secreto, que vivía de cara a un pasado oscuro, es lo que marca la escritura de Molina. En la *Imagen de Héctor*, sucede lo mismo. La protagonista no tiene nombre propio, sino el de la *Hija Menor*, un nombre que se presta a un juego de significados: por un lado, el sustantivo de *hija* denota una falta de personalidad, de presencia dentro del texto, pues es un ser que pulula dentro de la casa, husmeando papeles en los que encontrar su identidad: “Cuando la Hija Menor se encerraba en la biblioteca de Héctor, no dejaba de abrir y cerrar los archiveros, metiendo la nariz en documentos y correspondencia. Buscaba. Buscaba aunque no supiera con exactitud qué”.⁴¹² La protagonista de *La familia vino del Norte* no conoce el pasado de su abuelo, sus raíces que servirían para tener una identidad; en *Imagen de Héctor*, la Hija Menor busca la imagen del padre para así reconstruirse y dejar de ser una sombra, un número menos, una persona muerta para sí misma: “La Hija Menor no sospechaba siquiera que esa biblioteca sólo la había podido reunir la pasión de Héctor por los libros”.⁴¹³ En esta novela va haciendo referencias a la gente que, después supo, frecuentaba su padre. El estigma de Goffman está presente en la obra de Molina cuando se afana por tejer una historia apoyada por un sentido de pertenencia de clase. Desde que México surgió como sociedad independiente a raíz de la Revolución, ya había una distinción de clase, una división entre los que forjaron la nueva nación y los que eran simples espectadores, aquellos funcionarios, aquellos que eran simples manos de obra, aunque engranaje necesario para el avance de esa nueva sociedad, no indispensable; la vida de México, su historia y futuro se cocinaba en las altas esferas. Escribe Molina: “oyó contar a los Hijos Mayores la historia de un Héctor insaciable, que convertía hasta las idas a tomar un helado en una visita a los Robredo o a los Porrúa, o en una larga conversación con Francisco Rubio de Espasa-Calpe”.⁴¹⁴ Los intelectuales siempre han formado una élite en México. A continuación abre un baúl y descubre unas esquelas de la muerte de su padre. Molina remarca:

“PENA GENERAL POR EL DOCTOR HÉCTOR PÉREZ MARTÍNEZ

Luego la cabecita anunciaba:

Siempre se portó con decencia”.⁴¹⁵

⁴¹²Silvia Molina, *Imagen de Héctor*, Cal y Arena, México D.F., 1992, p. 75.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 75.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 76.

La necesidad de enfatizar la virtud de la decencia es una cualidad en la obra de Silvia Molina. No hay una intención tácita de pertenencia como en Guadalupe Loaeza, sino un destello, un rasgo que invita a la idea de aspiración a una identidad, pero con las esferas más altas. Erving Goffman señala en su obra de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* que en la mayoría de las sociedades hay una aspiración a ascender a estratos superiores por parte de los que se encuentran en una situación inferior, y que en esta movilidad ascendente son importantes las actuaciones correctas para mantener una fachada.⁴¹⁶

El personaje de *La mañana debe seguir gris* no tiene nombre, es un Yo sin características físicas definidas, es una mujer toda sentimientos que constantemente nos muestra su percepción sobre Londres, la nueva ciudad a la que llega a casa de su tía a quien describe como “esa señora alta, de facciones adustas, de mirada fría, olorosa siempre a perfume es solamente un invento de la lluvia”.⁴¹⁷ La tía y los demás personajes femeninos no tienen nombre, sólo los hombres, y además los nombra con sus nombres reales, verdaderos, no hay nombres ficticios. En la casa de Hugo Gutiérrez Vega, editor y escritor, conoce al poeta José Carlos Becerra, se hace su novia y cuando salen para pasar juntos todo el día, ella se resiste, siente miedo, pudor: “Desea que lo acompañe a su departamento y definiendo mis prejuicios instintivamente”.⁴¹⁸ Otro día decide ir a buscarlo a su departamento, llama a la puerta, se suelta el cabello como a él le gusta, se desprende del *desamparo*,⁴¹⁹ y piensa: “Nada de lo que está y ha estado a mi alrededor me importa, ya no sueño un deseo, soy una posibilidad, lo percibo, lo encarno, lo siento”.⁴²⁰ La escritora se define como *una posibilidad*, esconde el nombre, su nombre, es acéfala, nombra hombres, ellos sí existen, ellos sí tienen un lugar, una

⁴¹⁶ Se transcribe el párrafo íntegro que ilustra esta opinión de Goffman: “En la mayoría de las sociedades parece haber un sistema fundamental o general de estratificación, e idealización de los estratos superiores y cierta aspiración a ascender hasta ellos por parte de los que se encuentran en situación inferior. (Se debe tener cuidado de apreciar que esto comprende no solo el deseo de un lugar prestigioso sino también el deseo de ocupar un lugar próximo al sagrado centro de los valores corriente de la sociedad). Por lo general, descubrimos que la movilidad ascendente importa la presentación de actuaciones correctas y que los esfuerzos por ascender y por no descender se expresan en términos de sacrificios realizados para mantener una fachada. Una vez obtenida la dotación de signos adecuada, y familiarizados con su manejo, puede ser usada para embellecer e iluminar las actuaciones diarias de cada uno con un favorable estilo social. Quizás el elemento más importante de la dotación de signos asociada con la clase social consista en los símbolos de status, mediante los cuales se expresa la riqueza material”.

Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.

⁴¹⁷ Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*, Ediciones Océano, México D.F., 1988, p. 37.

⁴¹⁸ Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*, Ediciones Océano, México D.F., 1988, p. 41.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 46.

⁴²⁰ Ibidem, p. 46.

personalidad, los demás, no, aunque el título de *Imagen de Héctor* por sí solo profile una figura, una imagen de sí misma a través del padre. La escritora *es* en cuanto la existencia del otro; esa silueta es el esbozo de la muerte social: la imposibilidad de ser a menos que cuente con una historia intachable o con una fachada que la ayude a pertenecer a esa élite a la que aspira. La novela de Héctor termina con un epílogo titulado “El desencuentro”, una especie de obituario:

“ ‘Así había sido Héctor’.

Con esas palabras empezaría una y otra vez la historia; la búsqueda de nunca acabar: ¿Cómo era? ¿Cómo habría sido su verdadera voz, su mirada, su risa? ¿Cómo su pensamiento, sus pasiones?

Pero llegó el día –siempre llega el día esperado–, en que la Hija Menor cerró definitivamente la libreta de pastas duras. Había puesto un punto final a las notas, porque en las imágenes del álbum de Héctor había ido comprobando que, como Él, Ella estaba hecha de señoritas que pasaron por la vida embutidas en las jaulas del polisón, de viudas tristonas, de amantes frustradas, de jóvenes muertos de tisis, de viejos marineros de pipa procaz en los labios, de abogados con caras demoníacas y puntiaguda maldad en los ojos... Antepasados que se habían hecho presentes en ambos, agarrándose a la vida, lo mismo que se habían asido antes a Héctor cuyo espíritu, él lo había dicho, era la suma de espíritus que Él mismo había llegado a detestar.

El punto final liberaba a la Hija Menor de aquella búsqueda interminable.

¿Qué diría Héctor de la imagen que de Él construyó la Hija Menor? La Hija Menor pensaba en la ironía de la verdad: sin duda Héctor se habría preguntado a sí mismo quién era la Hija Menor, pues no llegó a conocerla”.⁴²¹

En la última novela de Silvia Molina *En silencio, la lluvia*, es evidente la construcción de un Yo a través de las beguinas, “mujeres que se fueron a vivir juntas, con un pie en el espíritu y otro en el mundo [...] para protegerse [...] de los hombres y las mujeres de sus alrededores”.⁴²² Al no poder vivir en el ámbito social al que está condicionada, y al salir de una crisis amorosa de la que señala: “y como no quería penar en el hombre por el que había perdido el respeto, en las noches sin sueño ni en la humillación de saberme cobarde por no haber terminado antes esa relación, inventé

⁴²¹ Ibídem, p. 150.

⁴²² Silvia Molina, *En silencio, la lluvia*, Alfaguara, México D. F., 2008, p. 19.

doctorarme”.⁴²³ Es entonces cuando decide recluirse en Lovaina en el Gran Beguinaje y emular a las beguinas que son mujeres adheridas a un paisaje que invita al retiro y a la reflexión. Pero ella llega tarde. En un tono nostálgico y lastimero confiesa que en aquel recinto “habitaban unas cuantas beguinas, auténticas reliquias de una forma de vida que se extinguió para siempre”.⁴²⁴ Molina no encuentra su propia identidad a través de su personaje. La posibilidad de reconstruirse adoptando la manera de ser del otro se ve desechada en cuanto se da cuenta de que la soledad es el destino final a toda intención de reivindicarse. En un intento por habitar –y habitarse– en una época pasada para encontrar su presente, la protagonista de Molina se va entretejiendo con la historia de esas mujeres al margen, exiliadas de la sociedad, rizomáticas por marginales, especies *rara avis* habitantes de un mundo que no estaba hecho para ellas. Finalmente, la búsqueda del yo, según Goffman, es subjetiva, reflexiva y experimentada por el individuo, la estigmatización le permite elaborar la concepción de sí mismo a través de otros estigmatizados, aunque entre tres historias convergentes de tres mujeres distintas, Molina no alcanza a encontrar un lugar que pueda llamar suyo.

3.4 La muerte alza la voz

Por otro lado, en *La muerte tiene permiso*, de Edmundo Valadés, las voces orales irrumpen como raíces milenarias que se afianzan y hacen eco de la voz de la muerte. El personaje de Sacramento habla en nombre de su comunidad para denunciar el maltrato de parte del Presidente Municipal de San Juan de las Manzanas. Pide la venia a los ingenieros que presiden la asamblea para que permitan al pueblo matar al presidente y así vengarse de los abusos que éste ha cometido sobre de ellos. Sacramento “habla sin que se alteren sus facciones. Pudiera creerse que reza una vieja oración, de la que sabe muy bien el principio y el fin. [...] habla sin énfasis, sin pausas premeditadas. Es como si estuviera arando la tierra”.⁴²⁵ En el joven Sacramento no hay alegría ni dolor, su expresión “es sencilla, simple”, la muerte lo habita y él habla en representación de la muerte. No hay nada en su expresión, sólo su voz se quiebra un poco, pero solo un poco para decir con ironía que aunque les den permiso o no, ya han matado al Presidente Municipal. Este relato es acaso la representación de los de arriba y

⁴²³Ibidem, p. 24.

⁴²⁴Ibidem, p. 19.

⁴²⁵ Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso*, FCE, Colección Popular, México, 2000, p. 10.

los de abajo; de la clase alta y la clase de los que se sirve la burguesía. En la obra de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes hay un símil de la muerte social con *La muerte tiene permiso* de Valadés. Es así como la historia de la muerte social se repite a lo largo de un ecuador mortal, ese eje invisible que une a la literatura occidental con la americana.

4. Muerte religiosa

“Estoy, siendo uno solo, dividido:
a un tiempo muerto y vivo, triste y ledo;
lo que puedo hacer, eso no puedo;
huyo del mal y estoy en él metido.”⁴²⁶

Fray Miguel de Guevara, *Levántame, Señor*.

“En mí yo no vivo ya,
y sin Dios vivir no puedo;
pues sin él y sin mí quedo,
¿este vivir qué será?
Mil muertes se me hará,
pues mi misma vida espero,
muriendo porque no muero.”⁴²⁷

San Juan de la Cruz, *Coplas del alma que pena por ver a Dios*.

En este apartado se analiza la muerte religiosa en aquellos textos que han sido influenciados por el misticismo y la muerte que le es propia, ya sea de la religión prehispánica con sus ritos y la religión católica con los propios hasta converger en una religión mestiza y su representación de la muerte en la literatura mexicana.

En el número 23 de *Cuadernos Hispanoamericanos* fechado en el año 1951, hay un apartado titulado ‘La alegría de los mártires’ en donde se relata una anécdota sobre la comprensión de la docilidad y desamparo del mártir:

“Visitaba el famoso fisiólogo inglés Sherrington el gran laboratorio de su colega ruso doctor Paulow en los días en que éste experimentaba sobre cierta clase de reflejos condicionados en vertebrados superiores. Sobre una plancha de cobre, que se iba calentando gradualmente, fijaba a un perro normal. En un principio, el animal permanecía inmóvil, sin reacciones ostensibles; luego se inquietaba y revolvía, quejándose progresivamente. Pero si en un momento dado, sin disminuir el calor, se le daba alimento, el animal distraía sus dolores y quemaduras comiendo con

⁴²⁶ Blanco, José Joaquín, *Conquista y Nuevo Mundo*, Aguilar, León y Cal Editores, México, 1989, p. 174. Fragmento.

⁴²⁷ De la Cruz, San Juan, *Poemas*, Linkgua Ediciones, S.L., Barcelona, 2007, p. 27.

avidez optimista, sin protestar contra el aumento de temperatura que le llegaba a destruir horriblemente el cuerpo atado.

Entonces Sherrington, al ver morir tan alegremente al perro quemado vivo, exclamó, iluminado el rostro:

—¡Ahora ya me explico yo la alegría de los mártires!...”⁴²⁸

Desde la época prehispánica se han sucedido muertes de carácter religioso al estar estas dotadas de una alta proporción de martirio. La muerte religiosa en el México prehispánico se llevaba a cabo sin mediar réplica alguna del ejecutado; al menos así lo documenta el primer cronista mestizo Hernando de Alvarado Tezozomoc, quien en su *Crónica Mexicana* describe la muerte religiosa de la siguiente manera:

“Y ban luego dos o tres sacerdotes y traen un miserable sacrificado y pónenlo enÇima de la gran piedra *temalacatl*⁴²⁹ y viene luego Cuitlaxteoa a pelear con él, venía figurado y hecho león, y danle al miserable yndio para que ofenda también su rrodela y macana y cuatro como pedaÇos de piedra “que” llaman *ocotzotetl*, y viene baxando el león para pelear con el “que” se a de sacrificar, venía el león bailando al son del *teponaztle*. Biéndolo el sacrificado, ba luego “que” be “que” viene y da un siluo y luego dase un palmada “en” un muslo (*moquezhuitequi*) y toma su rrodela y macana. Banse el uno con el otro, corriendo [66r] león con él, y si le aÇierta el león y le da al miserable yndio un golpe con la macana de navaza o cae luego en el suelo, aguixan luego quatro o Çinco llamados *cuacuacuiltin*, “que” lleuan sus calabaÇillos colgados de *piÇiete*, “que” ban tiñidos y ahumados, y arrebatan al miserable y le ata “n” pies y manos y una benda “en” los ojos que llaman *yxcuatechimal*, y amarrado, le estiran mucho de los braÇos y de los pies, quatro de un lado, quatro de otro, “que” lo descuyuntan, y en un ymprouiso le abre el pecho 112⁴³⁰ con un nauajón de ancha naranja y le sacan muy de presto el corazón y lo lleuan al aguxero del brazero y con la sangre del miserable rroÇían al ydolo Huitzilopochtli primero y luego al otro ydolo, nuevo dios, Tlatlauhquitezcatl, y luego traen los *cuacuacuiles* el cuerpo del miserable y lo echan al paredón del templo

⁴²⁸Se transcribe íntegramente la nota de *La alegría de los mártires* encontrada en *Cuadernos Hispanoamericanos*: “*** Hace no muchos días que el gran filósofo (dicen que neopositivista) español Xavier Zubiri visitaba la residencia de Relaciones Culturales, de Madrid, en donde se había congregado buena parte de los alumnos que siguieron las lecciones del maestro en su reciente curso privado sobre “Cuerpo y Alma”, en La Unión y el Fénix. En el transcurso de la visita se hablaba animadamente de la fisiología animal y, en concreto, de los reflejos condicionados. Entonces Zubiri contó la siguiente anécdota...”, la cual ya se ha escrito en líneas anteriores, en el cuerpo del texto. Véase: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 23, septiembre-octubre, 1951, p. 280.

⁴²⁹Piedra de sacrificio mexicana.

⁴³⁰ Aquí hay una nota 112 que pone a pie de página: “Mano con el índice extendido”.

“que” llaman *tzonpantitlán*, y, por lo consiguiente, acabado esto, lleuan otro miserable al matadero, de muerte tan cruda “que” los crueles carniceros hazen “en” sus próximos sin merecer mal alguno, sólo por la gloria del gran diablo Huitzilopochtli, que esto es a lo que truxo a los gentiles mexicanos de su tierra Aztlán Chicomoztoc”.⁴³¹

Salvo el adjetivo de *miserable* que Tezozomoc utiliza para el término de *sacrificado*, el hecho está narrado como una crónica; no hay horror explícito ni adjetivaciones que puedan conmover directamente al lector, sino que el acto se documenta como si se tratara de la descripción de una estampa, un cuadro o una imagen plana, sin matices ni sonidos. No se escucha el *teponaztle* ni hay colores, la muerte es bicolor, blanca y negra. La religiosidad del otro no existe; no se sabe qué opina el indio, qué siente, cuál es la impresión previa a este sacrificio. La muerte se lleva a cabo y no hay un preámbulo de reflexión interna, sólo la acción es lo que priva en el texto.

El discurso de Bernal Díaz del Castillo es más prolífico al hacer referencia a la muerte religiosa de los indígenas. En el capítulo LI de *La Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Díaz del Castillo relata cómo Cortés llega a Cempoal y pide al cacique lo siguiente antes de recibir las mujeres que aquél le ofrecía:

“Cortés las recibió con alegre semblante y les dijo que se lo tenían en merced: mas para tomallas, como dice que seamos hermanos, que hay necesidad que no tengan aquellos ídolos en que creen y adoran, que los traen engañados, y que no les sacrifiquen; y que como él no vea aquellas cosas malísimas en el suelo y que no sacrifiquen, que luego ternán con nosotros muy más fija la hermandad; y que aquellas mujeres que se volverán cristianas primero que las recibamos, y que también habían de ser limpios de sodomías, porque tenían muchachos vestido en hábito de mujeres que andaban a ganar en aquel maldito oficio; y cada día sacrificaban delante de nosotros tres o cuatro y cinco indios, y los corazones ofrecían a sus ídolos y la sangre pegaban por las paredes”.⁴³²

La muerte religiosa se ejecuta cuando Cortés reta al cacique y le dice que derrocará a los dioses sin su consentimiento; dicho esto, Cortés y cincuenta soldados suben al altar:

⁴³¹ Hernando de Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana*, Dastin, S.L., Madrid, 2001, pp. 224-225.

⁴³² Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Circulo de Lectores, Barcelona, 1971, p. 148.

“Subimos cincuenta soldados y los derrocamos, y venían rodando aquellos sus ídolos hechos pedazos, y eran de manera de dragones espantables, tan grandes como becerros, y otras figuras de manera de medio hombre y perros grandes y de malas semejanzas; y cuando así los vieron hechos pedazos, los caciques y papas que con ellos estaban lloraban y tapaban los ojos, y en su lengua totonaque les decían que les perdonasen y que no eran más en su mano ni tenían culpa”.⁴³³

Bernal Díaz dota de voz a los personajes de su diario de viaje, y advierte sobre la posible duda que pudiera surgir al contrastar su versión con la del cronista Gómara quien, a decir de Bernal, “por muy buen estilo que lo dice en su Crónica, pues en todo lo que escribe no pasa como dice”.⁴³⁴ El relato de Tezozomoc se diferencia del de Bernal en la profusión de detalles de este, descripciones, advertencias, diálogos a una sola voz, monólogos en primera persona, narración personal de la vida propia como proceso ordenado, crónica autobiográfica, “La crónica de Bernal Díaz es la historia de ciertos hombres contada por un hombre”,⁴³⁵ y un buen cronista es, según Todorov, aquel que “debe hablar porque estaba ahí en persona, porque asistió a los hechos”.⁴³⁶

En el plano de la imagen y las modalidades de su representación, y a efectos de una futura comprensión de la muerte religiosa plasmada en pictogramas prehispánicos, Tzevan Todorov señala que la descripción de los indígenas sobre los hechos y entornos es parecida a la contemplación de un pictograma en la que la representación entrega la esencia y no la impresión de un hombre.

Observemos:

⁴³³ Ibidem, p. 150.

⁴³⁴ Ibidem, p. 150.

⁴³⁵ Tzvetan Todorov, *La conquista de América*, Siglo XXI Ediciones, S.A. de C.V., México, 1987, p. 131.

⁴³⁶ Ibidem, p. 134.

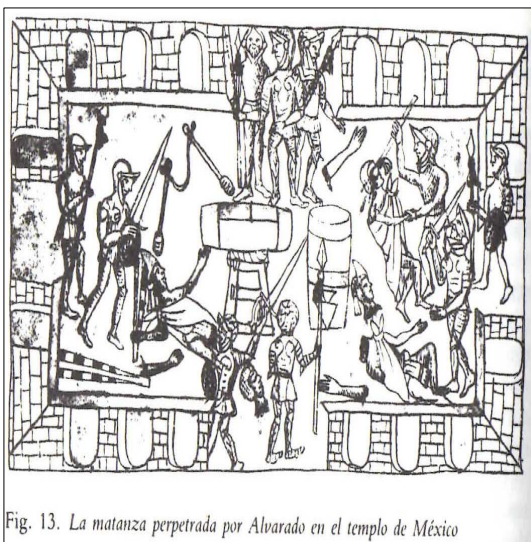


Fig. 13. La matanza perpetrada por Alvarado en el templo de México

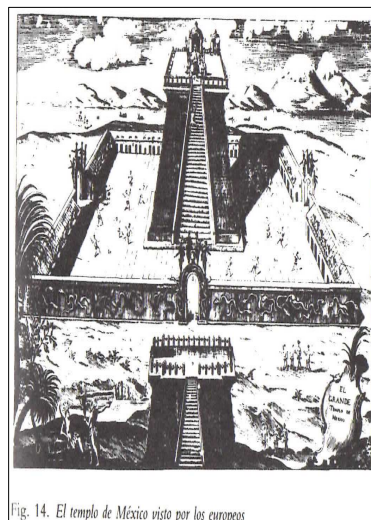


Fig. 14. El templo de México visto por los europeos

Los glifos, estelas y bajorrelieves prehispánicos pertenecían al orden de lo simbólico, la historia de la muerte religiosa será tan sólo una representación a medias debido a la ausencia de conocimiento del lenguaje prehispánico; para Cortés aquellas representaciones eran tan solo *objetos*. En cuanto al lenguaje verbal, Moctezuma le otorgaba una primacía como instrumento de integración en el seno de la comunidad; Cortés, sin embargo, le dio un fin metafísico debido a su semiología; el lenguaje servía “para la manipulación del otro”.⁴³⁷

No obstante los detalles de las figuras plasmadas, la ausencia de color impide una apreciación del *otro*, al hallarse éste representado como un perfil, una figura de un plano en el que el hombre es un elemento que complementa, mas no ocupa el lugar protagónico y sí agónico: del lado izquierdo la muerte gráfica del héroe sacrificado, y en el opuesto la representación del hombre que no tiene un lugar relevante, sino el de complemento de paisaje, muñeco que corona una maqueta con la que humanizar el cuadro.⁴³⁸ Es un mártir alimentado por el miedo y el deseo íntimo de servir, de defender; episteme y doxa a un mismo tiempo, creencia y fe.⁴³⁹ La muerte religiosa se ve representada en el siguiente poema de Nezahualcóyotl⁴⁴⁰:

⁴³⁷ Ibidem, p. 135.

⁴³⁸ Tzvetan Todorov, *La conquista de América*, Siglo XXI Ediciones, S.A. de C.V., México, 1987, pp. 134-135.

⁴³⁹ Todorov representa esa visión de la siguiente manera: “Los personajes representados en los dibujos indios no están individualizados interiormente; si deben referirse a una persona en particular, aparece al lado de la imagen un pictograma que le identifica. Toda idea de perspectiva lineal y, por lo tanto, de un punto de vista individual, está ausente; los objetos se representan en sí mismos, sin interacción posible entre ellos, y no como si alguien los estuviera viendo. El plano y el corte se yuxtaponen libremente: así por ejemplo, un dibujo (cf. fig. 13) que muestra el templo de México representa todos sus muros vistos de frente, y todo está subordinado al plano del suelo, y además, con personajes más grandes que los muros.

Dolor del canto

Oye un canto mi corazón:
me pongo a llorar; me lleno de dolor.
¡Nos vamos entre flores:
tenemos que dejar esta tierra:
estamos prestados unos a otros:
iremos a la Casa del Sol!
¡Póngame yo un collar de variadas flores:
en mis manos estén;
florezcan en mis guirnaldas!
¡Tenemos que dejar esta tierra:
estamos prestados unos a otros:
nos vamos a la Casa del Sol!”⁴⁴¹

La certeza de ir a la Casa del Sol transforma el poema en un canto de vida. Un poema anónimo de Chalco comparte la sutileza del martirio y su dolor provisto de esperanza:

La vida pasa

¡Oh flores que portamos,
oh cantos que llevamos,
nos vamos al Reino del Misterio!
¡Al menos por un día
estemos juntos, amigos míos!
¡Debemos dejar nuestras flores,
tenemos que dejar nuestros cantos:
y con todo la tierra seguirá permanente!
¡Amigos míos, gocemos: gocemos, amigos!”⁴⁴²

Las esculturas aztecas están trabajadas en todas sus caras, incluyendo la base, aun si pesan varias toneladas; y es que el espectador del objeto es tan poco individual como su realizador; la representación nos entrega las esencias, y no se ocupa de las impresiones de un hombre”. Tzvetan Todorov, *La conquista de América*, Siglo XXI Ediciones, S.A. de C.V., México, 1987, p. 135.

⁴⁴⁰“Acolmiztli Nezahualcóyotl nació en Texcoco en el año Uno Conejo. A la muerte de su padre Nezahualcóyotl tuvo que esconderse para salvar su vida y la sucesión al trono. Se refugió en Tenochtitlan donde completó su educación y adiestramiento militar. Hacia 1428, con la Triple Alianza entre México, Tlacopan y Tezcoco, derrota a sus enemigos y en 1431 fue proclamado señor de Tezcoco. Bajo su mando, su señoría llegó a ser un modelo de gobierno, virtudes y cultura para los antiguos pueblos indígenas”.

José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl: Vida y obra*, FCE, México, 1992. Tomado de la reseña.

⁴⁴¹*Romances de los Señores de la Nueva España*, f. 27 v. De Nezahualcóyotl y del mismo tiempo. Al carecer de un fondo físico en la biblioteca, se procedió a consultar la siguiente fuente: <http://home.wlu.edu/~barnettj/212/aztexts.htm>

La colonización se llevó a cabo bajo el mando de Dios. Se aprecia una similitud entre las dos religiones: por un lado, la religiosidad prehispánica se basaba en el culto a sus dioses y la religión católica en el culto a Dios y a sus santos. Todo aquello que no tenía una explicación o salía de su control, en la cultura prehispánica lo restituían con la imaginación de un dios representado por un monolito de piedra labrada, una pintura o una estructura arquitectónica, como las pirámides. Por otro lado, los católicos portaban como estandarte, escudo y protección la palabra de su Dios representada en las imágenes religiosas. Francisco López de Gómara explica la situación de la siguiente manera: “Y como no conocen al verdadero Dios y Señor; están en grandísimos pecados de idolatría, sacrificio de hombres vivos, comida de carne humana, habla con el diablo, sodomía, muchedumbre de mujeres y otros así”.⁴⁴³ En tal afirmación se desliza un parpadeo, un sobresalto que nos remite a la imagen del hombre santiguándose.⁴⁴⁴

El tema de la muerte en la Colonia se percibe en contacto con la evangelización, pero se encuentra reflejada sobretudo en textos a veces documentales como los testamentos o las elegías; como el caso del poema épico español *Elegías de varones ilustres de Indias* del poeta, cronista y sacerdote sevillano Juan de Castellanos en donde detalla la colonización del Caribe, Colombia y Venezuela.

Por otro lado, la obra cumbre que alude a la muerte de una manera directa es el texto *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza* de Fray Joaquín Bolaños, conformado por cuarenta capítulos, una conclusión y un testamento. Bajo la forma de una biografía, se presenta la historia de la Muerte. En la introducción, el autor hace una pequeña recomendación íntimamente ligada a la visión de la muerte en la época posrevolucionaria plasmada por José Guadalupe Posada; en ella Bolaños aclara dicha fabulación: “Va en forma de historia, porque quiero divertirme: lleva su poquita de mística porque también pretendo desengañarte; separa lo precioso de lo vil, aprovéchate

⁴⁴² Anónimo, *Poemas náhuatl*, traducción de Ángel María Garibay Kintana, J. Mortiz, México, 1964, p. 57.

⁴⁴³ Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 7.

⁴⁴⁴ Tzvetan Todorov lo resume de la siguiente manera: “[...] el Dios de los españoles es más bien un auxiliar que un Señor, es un ser al que, más que gozar de él, se usa (para hablar como los teólogos). En teoría, y como quería Colón (e incluso Cortés, en el cual eso constituye uno de los rasgos más ‘arcaicos’ de su mentalidad), el objetivo de la conquista es extender la religión cristiana; en la práctica, el objetivo religioso es uno de los medios que aseguran el éxito de la conquista: fin y medios han intercambiado sus lugares.” Tzvetan Todorov, *La Conquista de América: El problema del otro*, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., México, 2003, p. 116.

de lo serio y riéte de lo burlesco.”⁴⁴⁵ Es así que con la obra se inaugura “el recurso de lo caricaturesco en la literatura mexicana”.⁴⁴⁶ Esta recomendación de Bolaños guarda una profunda similitud con la Muerte del grabador José Guadalupe Posada al presentar ambos a una muerte festiva, a un valioso y poco estudiado imaginario.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1792, p. 7. Edición de 1983. Imagen 1 en Anexo.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 7. Esta edición incluye un comentario adverso a la obra de Bolaños al ser censurada por su “tratamiento grotesco y fabulativo” p. 7.

⁴⁴⁷ Agustín Yañez acota en el mismo prólogo que la novela es una introducción a la novela criolla colonial y una presentación al Pensador Mexicano y que “es un fragmento que debe forzosamente contar en la historia de la literatura mexicana”. Las novelas que cultivaron la narrativa colonial son *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos Sigüenza y Góngora, *La portentosa vida de la muerte* (1792) de fray Joaquín Bolaños y *Los sirgueros de la virgen* (1620) de Fernando Bramón. *Ibidem*, p. 8.

En cuanto a poesía de la época de la colonia, los sonetos de fray Miguel de Guevara aluden al dolor de una muerte física y la imploración de un fin en nombre de Dios. Esa muerte no física es vivida como un suplicio, tiene similitud con el deseo de los hombres prehispánicos de morir por sus dioses para así vivir una vida eterna. Los versos de *No me mueve, mi Dios, para quererte*, recogidos en *Arte doctrinal y modo general para aprender la lengua matlazinga* (1638) son también atribuidos a otros escritores de la época.

5. Muerte sádica

“Dedico este libro a la memoria de una
mujer maya devorada por los perros.”

Tzvetan Todorov, *La conquista de América*.

“Sébase, pues, que hay dos modos de defenderse:
el uno con la leyes, y el otro con la fuerza:
el primero es propio y peculiar con los hombres,
y el segundo común con las bestias.”⁴⁴⁸

Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*.

5.1 Niños, perros y señoras

La RAE define el sadismo como perversión sexual de quien provoca su propia excitación cometiendo actos de crueldad en otra persona y crueldad refinada, con placer de quien la ejecuta.⁴⁴⁹ Para el filósofo Erich Fromm, el sadismo es la pasión de poder irrestricto sobre otro ser dotado de sentimiento.⁴⁵⁰ La voz tiene su origen en el novelista, noble y filósofo francés Donatien Alphonse François, marqués de Sade. Dicho vocablo es utilizado para ilustrar los actos que transgreden lo prohibido, para representar la violencia del hombre, ese *ser bestial*⁴⁵¹, como se le denomina en filosofía; así en este capítulo nos proponemos desentrañar la muerte sádica en aquellos textos propicios para tal fin.

En la época de la Colonia se recrearon en las crónicas escenas de sadismo con grandes descripciones como las elegidas por Tzvetan Todorov para su libro *La conquista de América*. En el género de la crónica prehispánica y colonial abundan ese tipo de pasajes como los que a continuación se transcriben. El primero de ellos habla de cómo se trataba a los niños:

⁴⁴⁸ Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, En la imprenta de D. León Amarita, Carrera de San Francisco número 1, 1821, p. 112.

⁴⁴⁹ “Más todavía: el silencio público es una forma de la máscara social, sobreentendida careta que oculta nuestras más profundas raíces del *sadismo* colectivo.” Luis Mario Schneider, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, Editorial Patria, Nueva Imagen, México, 1997, p. 70.

⁴⁵⁰ Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, Siglo XXI Editores, México, 2004, p. 20.

⁴⁵¹ José Pablo Feinmann, *¿Qué es la filosofía?*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2008, p. 202.

“Yendo ciertos cristianos, vieron una india que tenía un niño en los brazos, que criaba, e porque un perro quellos llevaban consigo había hambre, tomaron el niño vivo de los brazos de la madre, echáronlo al perro, e así lo despedazó en presencia de su madre”.⁴⁵²

Otra escena de niños:

“Cuando llevaban de aquellas gentes captivas algunas mujeres paridas, por solo que lloraban los niños, los tomaban por las piernas e los aporreaban en las peñas o los arrojaban en los montes, porque allí se muriesen”.⁴⁵³

Tal vez Tzvetan Todorov busca un parangón o una disminución del propio padecimiento ancestral por sus orígenes judíos cuando dice “Si alguna vez se ha aplicado con precisión a un caso la palabra genocidio, es a éste”⁴⁵⁴. En este apartado Todorov diserta sobre el mal, la justicia, la memoria y el desarraigo, que son formas que colaboran a configurar la idea de sadismo tal y como él lo plantea. Señala Erich Fromm que el poder del grupo o persona dominante engendra sadismo; éste será erradicado en la medida en que el dominio explotador de una clase, grupo pequeño o género desaparezca.⁴⁵⁵

Todorov continúa con su selección para ilustrar las relaciones con los obreros de las minas:

“Cada minero se tenía por uso echarse indiferentemente con cada cual de las indias que a su cargo tenían y le placía, ahora fuese casada, ahora fuese moza; quedándose él con ella en su choza o rancho, enviaba al triste de su marido a sacar oro a las minas, y en la noche, cuando volvía con el oro, dándole palos o azotes, porque no

⁴⁵²Todorov cita a testigos presenciales, como el más antiguo informe dirigido –señala Todorov– en 1516 por un grupo de dominicos a M. de Chièvres, ministro de Carlos I (futuro Carlos V), y que se refería a hechos que tuvieron lugar en el Caribe. Se es consciente de que no sucedió dentro del territorio mexicano, pero se ha de considerar que, quienes navegaron las costas y aldeaños e introdujeron en el país, fueron los mismos grupos de conquistadores. Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, edición especial para Librerías Gandhi, México, 2009, p. 150.

⁴⁵³ Ibidem, p. 150.

⁴⁵⁴ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, edición especial para Librerías Gandhi, México, 2009, p. 144.

⁴⁵⁵ Véase en ‘Variedades de agresión y destructividad’ del libro de Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, Siglo XXI Editores, México, 2004, p. 298.

traía mucho, acaescía, muchas veces atarle pies y manos como a perro, y echarlo debajo de la cama y él encima con su mujer”.⁴⁵⁶

Sobre la forma en que se trataba la mano de obra:

“Acaescía todas las veces con los indios que traían de sus tierras morírseles tantos en el camino de hambre, que pensamos que por el rastro dellos que quedaba por la mar, pudiera venir otro navío hasta tal puerto [...] Llegados a un puerto desta isla, el cual llaman Puerto de Plata, más de ochocientos en una carabela, estuvieron en el puerto dos días sin desembarcarse morieron dellos seiscientos, y echábanlos en la mar y arrollábalos el agua a la orilla como maderos”.⁴⁵⁷

Tal vez el gozo en la estética del sufrimiento era lo que motivaba el construir grandes descripciones de los acontecimientos. Hay un placer de corte sádico del lector “que se deleita en su tragedia, descrita bien con enfebrecido e irreal, bien con detallista delectación expositiva”.⁴⁵⁸

No obstante, resulta contradictorio el acto del sadismo, pues Sade despreciaba con sus actos la moral cristiana, “la debilidad del ‘poner la otra mejilla’ cristiano es constantemente ridiculizada”, afirmaba.⁴⁵⁹

Lo anterior es ya una premonición del surrealismo, del acto de satisfacer todos los caprichos sensuales más salvajes; Sade y el sadismo es el antecedente de Freud y de Lacan, del rompimiento de las convenciones por parte de las vanguardias. El sadismo rompe con el Romanticismo y su masoquismo cuyos mitos fundacionales fueron Jesucristo y Prometeo; el primero con sus llagas sangrantes por los clavos de la cruz que redimen a la humanidad y el Prometeo encadenado que ofrece sus entrañas a las aves de rapiña en pago por haber traído el fuego de la sabiduría al pueblo; “ambos hacen del sufrimiento su triunfo total”.⁴⁶⁰

La diferencia entre las cotas de sadismo de la época de la Conquista y las de Sade, es que “éstas sólo alcanzan las grandiosas cotas del delirio a través de su

⁴⁵⁶ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, edición especial para Librerías Gandhi, México, 2009, p. 150.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 150.

⁴⁵⁸ Vicente Domínguez, *El dolor: los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, EdiUno. Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006, p. 138.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 133.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 135.

expresión literaria [...] descritas con el pormenorizado estilo del tratado científico”,⁴⁶¹ no así las infligidas por los conquistadores que, a decir de Tzvetan Todorov, “todo ocurre como si los españoles encontraran un placer intrínseco en la crueldad, en el hecho de ejercer su poder sobre el otro, en la demostración de su capacidad de dar la muerte”.⁴⁶²

El dinero era el elemento de poder en aquella época; con él se podía obtener cualquier cosa, era primordial la riqueza, aunque el deseo de hacerse rico no explica la destrucción de los indios ni las formas que este adopta; sus dimensiones son inéditas y excepcionales. Todorov declara al respecto que cabría hablar de “las sociedades con sacrificio y sociedades con matanza, cuyos representantes serían, respectivamente, los aztecas y los españoles del siglo XVI”.⁴⁶³ El autor hace un parangón entre ambas muertes, por un lado la muerte por sacrificio u “homicidio religioso” –como él lo denomina– de los pueblos prehispánicos quienes no sacrificaban a conciudadanos, sino a provenientes de países limítrofes que hablaban el mismo idioma y tenían un gobierno autónomo. La muerte se llevaba a cabo en nombre de la ideología oficial, perpetrada en un lugar público con consentimiento y paciencia de todos y siguiendo reglas estrictas al elegir al sacrificado. Esto muestra –señala– la fuerza del tejido social, “su peso en el ser individual”;⁴⁶⁴ por otro lado, resalta la debilidad del futuro tejido social moderno que justificará de alguna manera la matanza de los españoles, del (como dice Todorov) “todo está permitido” de Iván Karamazov⁴⁶⁵ y que se proyecta en el siguiente apunte:

“Lejos del poder central, lejos de la ley real, caen todas las interdicciones, el lazo social, que ya estaba flojo, se rompe, para revelar, no una naturaleza primitiva, la bestia dormida dentro de cada uno de nosotros, sino un ser moderno, lleno de porvenir, al que no retiene ninguna moral y que mata porque y cuando así le place”.⁴⁶⁶

Para terminar, Todorov cita a Alonso de Zorita, quien hacia 1570 precisa lo siguiente: “Oidor ha habido que públicamente en estrados dijo a voces, que cuando

⁴⁶¹ Ibidem, p. 133.

⁴⁶² Op. cit., Todorov, *La Conquista de América: El problema del otro*, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., México, 2003, p. 155.

⁴⁶³ Ibidem, p. 155.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 156.

⁴⁶⁵ Todorov cita a Karamazov, Ídem, p. 157.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 157.

faltase agua para regar las heredades de los españoles se habían de regar con sangre de indios”.⁴⁶⁷

5.2 La muerte se exhibe

En la época de la Independencia de México⁴⁶⁸ hubo un florecimiento de literatura de tipo testimonial que servía, como señaló Octavio Paz sobre la “novela de la Revolución”, “para expresar [...] sus nostalgias, esperanzas y desilusiones revolucionarias”.⁴⁶⁹ Paz critica el hecho de que este estilo se convirtió en escuela: “la invención ya era receta”.⁴⁷⁰ No obstante, Paz rectifica y pide disculpas por haber censurado de esa manera a los “escritores excelentes”, “maestros en su arte” de la época de la Revolución como Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela de quien en su momento resaltó “el gran talento miope de Azuela”.⁴⁷¹

En *Episodios Históricos de la Guerra de Independencia* relatados por escritores de la época, como Ignacio Ojeda Verduzco, Domingo Revilla, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio y otros o en el relato *El primer sacerdote ajusticiado por los españoles*, escrito por Ignacio Ojeda Verduzco, se manifiesta el estilo literario de la época. En él se relata la muerte del Padre Salto, primer sacerdote ajusticiado, quien como consecuencia de haberse manifestado contra el gobierno español y “haber defendido la causa santa de la Independencia de México”, fue aprehendido al Occidente de Michoacán, preso en “el ‘Correccional’ de Morelia” y “sentenciado a la pena de garrote vil”.⁴⁷²

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁶⁸ La independencia de México inició con el Grito de Dolores (Hidalgo), el 16 de septiembre de 1818 y terminó con la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México el 27 de septiembre de 1821. Dicho conflicto surgió a raíz de la reflexión de la élite de la época sobre las relaciones con España y sus colonias y así terminar con el dominio español en los territorios de Nueva España.

⁴⁶⁹ Octavio Paz, Luis Mario Schneider, *Octavio Paz. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, FCE, España, 1988, p. 570.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 575.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 570.

⁴⁷² Los dos entrecomillados corresponden a la siguiente obra cuyos datos se transcriben tal y como aparecen en portada e interiores: *Episodios Históricos de la Guerra de Independencia relatados por Lucas Alamán, J.M. Lafragua, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Juan de Dios Peza, Vicente Riva Palacio, Mariano Otero, Domingo Revilla, Alejandro Villaseñor y Villaseñor, Victoriano Agüeros, Genaro García, Luis González Obregón, Ignacio B. del Castillo, Ezequiel A. Chávez, Antonio de P. Moreno, Demetrio Mejía, Manuel M. Escobar, Manuel Álvarez del Castillo, Ignacio Ojeda Verduzco, Fulgencio Vargas, Eduardo E. Zárate, Adalberto Carriedo, Joaquín Trejo, etc. etc. Con Ilustraciones*, Tomo I, Imprenta de “El Tiempo”, de Victoriano Agüeros (ed.), México, 1910, p. 185.

Ojeda Verduzco califica al sacerdote de “insigne clérigo” quien “debe ir á la cabeza del catálogo sangriento” y narra la ejecución del hombre que sale perfectamente escoltado del correccional hasta el portal de Hidalgo, antes llamado de Guadalupe:

“Allí formó cuadro la tropa. El infeliz ‘Salto’ ocupó el triste lugar que le correspondía. La argolla de acero aprisionó su garganta. a la seña del discal el verdugo hizo girar el tornillo: el madero se estremeció á las convulsiones espantosas del ajusticiado... Hubo que empezar de nuevo... porque la víctima se presentaba rebelde á la muerte. Así pues el tornillo, después de haber sido aflojado, volvió a girar, produciendo un pavoroso chirrido... El rostro de ‘Salto’, empapado por copiosísimo sudor, se puso negro, e blanco de sus ojos, que casi le saltaban de las órbitas, se dejó ver por completo... Entonces sucedió una cosa indescriptible: la argolla de hierro, como impotente para agobiar aquella naturaleza de león, se rompió en dos pedazos. El padre ‘Padre Salto’, moribundo casi, cayó en medio de las convulsiones más horribles; pero su vida no se extinguía; no parece sino que se aferraba a la tierra, donde se habían menester más que nunca héroes y soldados!

El espectáculo no era para que fuera presenciado sino por corazones de bronce.⁴⁷³ En muchos semblantes se pintaba á la par que la emoción el más profundo pavor.

Trujillo, subyugado en su ferocidad, hizo imperiosa seña á uno de sus soldados. El dragón adelantó, y apuntando al acaso, descargó su arcabuz sobre el corazón del primer sacerdote, mártir de la Independencia de México”.⁴⁷⁴

Se aprecia el matiz heroico en la descripción del suceso; la tensión se plasma con adjetivos escatológicos que dotan de la intensidad necesaria al acto sádico de la muerte en el patíbulo. Aquí asistimos a una puesta en escena en la que indefectiblemente se es cómplice. La transferencia orilla al compromiso con lo que sucede, mas no con lo lúdico; aquí sobreviene una necesidad de terminar pronto y huir del hecho.

Prueba del sadismo en la Independencia son las biografías sobre Miguel Hidalgo y Costilla en las que al cura le cortan la cabeza y la colocan dentro de una jaula que cuelga en una esquina de la Alhóndiga de Granditas junto a otras tres pertenecientes a los caudillos fusilados el mismo día:

⁴⁷³Se deduce que con este adjetivo se refiere a la raza indígena, a la que también se le suele llamar “raza de bronce”.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 186.

“Y a un costado de dicha Alhóndiga, en paraje transitable y visible del público y en regular altura, con letras grandes y al óleo, se puso la inscripción siguiente: ‘Las cabezas de Miguel Hidalgo, Allende, Juan Aldama y Mariano Jiménez, insignes facinerosos y primeros caudillo de la insurrección, que robaron los bienes del culto de Dios y el real erario, saquearon y arruinaron las casas y haciendas, derramaron con la mayor atrocidad la inocente sangre de sacerdotes fieles y magistrados justos, [así como] de sus conciudadanos, amigos y parientes; arrojaron por las calles y los campos desnudos, insepultos y para pasto de las fieras, los venerables cadáveres de aquellas víctimas de su furor, ahuyentaron a los prelados de sus iglesias, [y se] rebelaron contra las legítimas potestades divina y humana.

Para sustituir la impiedad, desolación y anarquía, aquí clavadas por mandato del señor general don Félix María Calleja del Rey, ilustre vencedor de Aculco, Guanajuato y Calderón, y restaurador de la América, serán el testimonio de la justicia y el escarmiento de los impíos, traidores, rebeldes, ladrones y asesinos”⁴⁷⁵.

5.3 La muerte tiene permiso⁴⁷⁶

La Revolución mexicana es la franja más sangrienta de la literatura mexicana, sin contar con la nueva literatura del narco o narcoliteratura en la que se prolongan y sintetizan las muertes y prácticas sádicas cuyas modalidades abarcan un gran espectro que raya en lo grotesco, inhumano y abominable. La religión es una contención y un marco en el que la muerte se puede llevar a cabo: por una parte, uno de los mandamientos del catolicismo dice “no matarás”, y por otra, el dios de la religión católica perdona los pecados bajo previa contrición. En la novela *José Trigo*, Fernando del Paso trata la cruzada religiosa o Cristiada⁴⁷⁷ después de la Revolución. La historia se

⁴⁷⁵ José Herrera Peña lo plasma así: “El miércoles 30 de julio, el generalísimo Miguel Hidalgo y Costilla es ejecutado y su cuerpo decapitado. Edad: 58 años, dos meses y 22 días; a los 10 meses y 14 días de iniciar la insurrección, de los cuales 3 meses y 7 días los pasa en prisión. En cumplimiento de las órdenes recibidas, las cabezas de Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez, son conducidas a Guanajuato y al mediar octubre de 1811 aparecen colgadas de los cuatro ángulos de la Alhóndiga de Granaditas dentro de jaulas de hierro, suspendidas éstas de garfios del mismo metal, al vuelo. Allí permanecerán diez años”.

De *Los procesos militar e inquisitorial del Padre Hidalgo y de otros caudillos insurgentes, introducción y suplementos de Luis González Obregón*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, pp. 18-19. (Citamos por Peña Herrera, José, *Hidalgo a la luz de sus escritos. Estudio preliminar, cuerpo documental y bibliografía*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, Morelia, Michoacán, México, 2003, pp. 158-159).

⁴⁷⁶ Parafraseando el título del cuento *La muerte tiene permiso* de Edmundo Valadés.

⁴⁷⁷ También conocida como la Guerra de los Cristeros y Guerra Cristera, cuyos laicos, presbíteros y religiosos católicos se oponían a las legislaciones del Estado que restringía la autonomía de la Iglesia católica. Dicho conflicto se extendió desde 1826 a 1828, hubo 250 mil muertes entre civiles, cristeros y

desarrolla en los alrededores de las faldas del Volcán de Colima y narra la lucha de los cristeros contra las imposiciones del gobierno. En la novela aparece la muerte sádica padecida en este caso por los animales:

“El pueblo entero había sido tragado por el espeso bosque de laureles que en aquel entonces crecía en la falda. Dicen que al coronel del gobierno le dio tal acceso de furia que entró en la iglesia con el machete desenvainado y empezó a dar tajos a diestra y siniestra degollando gatos, ovejas y gansos. Las gallinas revolotearon, se pararon en las cabezas de los santos, y las llenaron de cagarrutas; el sagrado recinto se pobló de ululaciones, balidos, graznidos, roznidos, cloqueos y bramidos.

No conforme con esto, dispuso que sus soldados bajaran a los santos de las hornacinas y les cortaran las cabezas. Y ordenó después que se fusilara a un burro que vestía levita y sombrero de copa, a un mono vestido de monacillo y a un perro con polainas y kepí, por considerarlos representantes simbólicos del clero y la aristocracia”.⁴⁷⁸

En Fernando del Paso hay una apropiación del cuerpo antes de la muerte, un afán de aprehender el momento póstumo, el eco de la desaparición: al animal se le humaniza vistiéndolo de levita y sombrero de copa, polainas y kepí, lo cual lleva a prolongar la vida del ejecutado cuando el lector se ve obligado a quedarse con la imagen de burro disfrazado de persona y así prolongar el fin de la escena, también a reflexionar sobre el aniquilamiento de una relación entre el hombre y el animal. Este acto de pensar en aquello que ya sucedió lleva a prolongar la vida más allá de la muerte de la materia. Cuando el coronel degüella a los animales, aún quedan las gallinas que vuelan y cagan en los santos; el burro, el mono y el perro son fusilados, pero ahí permanecen sus cuerpos vestidos con ropas que representan al clero y a la aristocracia en un acto de sadismo, sarcasmo y burla. El acto gallináceo de pararse sobre la imagen humana, y la imagen de los animales muertos vestidos con ropas de personas, postergan la muerte, la demoran; no solo han muerto aquellos que el coronel rechaza, aún quedan los animales que recuerdan a aquellos hombres indeseables, pues no es lo mismo un hombre ya muerto que un animal disfrazado de hombre o un animal parado sobre la cabeza de un

ejército mexicano. Véase la obra de Jean Meyer, *La Cristiada, I La guerra de los cristeros*, Siglo XXI Editores, México, 1994.

⁴⁷⁸ Fernando del Paso, *José Trigo*, Siglo XXI Editores, México, 1999, p. 102.

santo prolongando con su cloqueo el barullo previo y el murmullo posterior a la muerte de sus compañeros.

En *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán hay una escena en la que Axkaná González, político civil y gran amigo de Aguirre, le advierte que no seduzca a Rosario, pues la va a “echar al lodo”. En la novela no se lleva a cabo el acto sádico *per se*, sino que se insinúa su magnitud y alcance, es un ejercicio sádico en el que el lector es espectador de la conquista, y lo lleva a construir la idea de cómo sería la destrucción de Rosario si Aguirre la sedujera.

La modernidad a la que alude Todorov y que explica lo que él considera como comportamiento sádico de los españoles en Nueva España, encuentra su sitio en la narrativa de Francisco Hinojosa quien con sus títulos como *La peor señora del mundo* o *Negros, héticos, hueros*, desdobra las más refinadas formas de sadismo. En el cuento *Novelista en verano* incluido en *Negros, héticos, hueros*, el personaje principal, sin nombre, está de vacaciones, despierta en su hotel con el cadáver de una mujer, decide no llamar a la administración e irse. Hinojosa procede a abordar el sadismo como sigue:

“Mas cual no sería la sorpresa del muchacho al despertar cuando a su lado, en la cama, se encontró con la muchacha a quien había besado en la noche mexicana, esa linda muchacha que gustaba de pasear sus pechos y que era una admiradora de sus novelas. Pero lo que más lo alarmó no fue encontrarla a su lado sin saber cómo había llegado allí y lo que habían hecho durante la noche, sino que ella estaba muerta”.⁴⁷⁹

Como primer rasgo encontramos la mordacidad con la que se refiere al cuerpo de la mujer y a continuación la ironía en la admiración por obra del muchacho:

“Iba a llamar a la administración para quejarse, pero reconoció que era una locura: creerían que él la había asesinado. Y como no estaba del todo seguro, prefirió guardar la compostura y pensar las cosas con frialdad antes de actuar”.⁴⁸⁰

De nuevo hay una causticidad que brilla en el texto; el muchacho no estaba seguro de ser el asesino, así es que guarda la supuesta compostura, y espera, pero esa espera no es tal, pues “sin embargo, al parecer no pudo echarle hielo a su cabeza (la de

⁴⁷⁹Francisco Hinojosa, *Negros, héticos, hueros*, Juan Pablos (ed.), Ediciones sin nombre, México, 1999, p. 284.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 284.

la chica),⁴⁸¹ ya que hizo apresuradamente sus maletas, liquidó en la administración su deuda con el hotel y se fue al aeropuerto”.⁴⁸²

Hinojosa juega con el sadismo, presenta al sádico moderno en acción, con frialdad, sin retrocesos ni emociones: “en la sala de espera se dio cuenta de que había olvidado su cepillo de dientes en el baño”; las preocupaciones recaen en la materia, no en lo humano. Finalmente, instaura su propia poética de la muerte:

“Al llegar a su casa abrió las maletas y le mostró a su mamá el cadáver de la muchacha. [...] Y la verdad al muchacho no le preocupaba gran cosa la nueva situación (la hermosa chica en la maleta y su occiso tío). Tampoco por los Stloterdijk, sus vecinos (muertos)⁴⁸³, pues desde el día en que los conoció sabía que iban a morir tarde o temprano”.⁴⁸⁴

En Francisco Hinojosa se encuentra la muerte sádica moderna, aunque habría que revisar el nuevo género de documentales y sus guiones en los que los sicarios hablan a la cámara, y se convierten en personajes y actores de sus propias obras; en dichos actos resalta el valor de lo testimonial contemplado como ficción, en la mezcla de ficción y realidad que es la nota fundamental.⁴⁸⁵

⁴⁸¹ El paréntesis es mío.

⁴⁸² Francisco Hinojosa, *Negros, héticos, hueros*, Juan Pablos (ed.), Ediciones sin nombre, México, 1999, p. 284.

⁴⁸³ El paréntesis es mío.

⁴⁸⁴ Ídem, p. 285.

⁴⁸⁵ *La Virgen de los sicarios*, novela cuyo autor es el colombiano afincado y nacionalizado mexicano Fernando Vallejo, se anticipa a la muerte sádica moderna mexicana. En ella se denuncia la corrupción, el manejo del poder, la violencia y el narcotráfico que desembocan en muerte violenta y sádica. Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, Alfaguara, Santafé de Bogotá, 1998.

6. Muerte por amor

“Si un hombre le teme a la muerte,
¿por qué se mata? –Porque al
quitarse la vida,
también se quita el miedo”.

Ramón Gómez de la Serna

“[...] porque al dejar de ser lo que vivías,
te empezaste a volver en lo que amabas.”

Soneto de Luis de Sandoval Zapata⁴⁸⁶
A una mariposa en el fuego

“Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo”.

Sor Juana Inés de la Cruz⁴⁸⁷

“No busquéis la soledad, no estéis ociosos”

Robert Burton⁴⁸⁸

“El rostro es incapaz de guardar fidelidad al cuerpo”

Wisława Szymborska

⁴⁸⁶Del soneto 16 ‘Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa’, de Luis Sandoval Zapata, *Obras*, FCE, México, 2005, p. 111.

“Vidrio animado, que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas,
y al breve punto de morir anhelas
en la circunferencia que caminas.
En poco mar de luz ve oscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas:
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz, que te avecinas.
No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías;
abrásate en el fuego que buscabas.
Dichosamente entre sus lumbres arde:
porque el dejar de ser lo que vivías,
te empezaste a volver en lo que amabas”.

Gabriel Zaid, (Presentación, compilación y notas), *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI Editores, México, 2005, p. 371.

⁴⁸⁷Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994, p. 129.

⁴⁸⁸Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997, p. 416.

En este capítulo abordaremos una clase de muerte de la que México es representativo: la muerte por amor.

“El amor, Dios te honre, empieza de burlas y acaba en veras, y son sus sentidos tan sutiles, en razón de su sublimidad, que no pueden ser declarados, ni puede entenderse su esencia tras un largo empeño”,⁴⁸⁹ dice el libro de reflexiones *El collar de la Paloma* con el que comenzamos por exponer el caso de un amor que en la literatura mexicana aparece plasmado desde los códices prehispánicos. En la cultura azteca existen tres divinidades eróticas relacionadas con los comportamientos sexuales y los sentimientos amorosos que provocan. Dichas deidades son: Tlazoltéotl, Xochiquétzal y Xochipilli. Estos dioses eran intermediarios entre el hombre y los dioses primordiales.⁴⁹⁰ A su vez, los magos eran “verdaderos especialistas”⁴⁹¹ que determinaban el mal que aquejaba al hombre y cuyo origen eran sus pecados. Tanto los médicos como los magos invocaban a seres sobrenaturales ligados a los dioses intermediarios que a su vez establecían contacto con los dioses supremos para curar el mal en cuestión. El adormecimiento con hongos era lo que se requería para inducir al amado a un trance y así tomar su cuerpo sin que pusiera resistencia, también se usaba para dormir al esposo de la amada y concretar el deseo sexual en un acto del cual el cónyuge no tenía conciencia. No se documentan muertes por amor en la literatura prehispánica, ni siquiera un rasgo intenso de melancolía, que es la antesala de la muerte de amor. Otro término es la muerte por amor que puede llevarse a cabo para redimir y salvar al otro.

El caso que aquí nos ocupa es aquella muerte espiritual, que no física forzosamente, aunque algunos casos hayan llegado al extremo del suicidio por una melancolía irresuelta, mal curada, irremediable, mortal.⁴⁹² El personaje se convierte en una “tumba sin sosiego”, como lo

⁴⁸⁹ Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la Paloma*, traducción de Emilio García Gómez, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 99.

⁴⁹⁰ Los dioses primordiales eran Tonacatecuhtli (El Señor de la Vida) y Tonacacihuatl (La Señora de la Vida), que a su vez engendraron cuatro hijos: Tezcatlipoca (Nació rojo), Tezcatlipoca Negro (Espejo brillante que humea), Quetzalcóatl (La serpiente de plumas preciosas) y Ometecuhtli (Creador de todas las cosas y símbolo de dualidad). Ellos cuatro fueron los creadores del Universo. Véase: Noemí Quezada, *Amor y magia amorosa entre los aztecas*, UNAM, Instituto de investigaciones antropológicas, México, 1984, p. 21-23.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁹² “A la melancolía, producto de la bilis negra, la rige Saturno, y puede ser causada por un sinnúmero de motivos, desde un equivocado temor a Dios a un apasionado enamoramiento de la carne, pasando por hechizos, encantamientos, la posición de las estrellas, la naturaleza de nuestros padres, una dieta inapropiada, la soledad, la indolencia, la falta o el exceso de sueño, la imaginación demasiado viva, la vergüenza, la envidia, el odio, la lujuria, el gusto por el juego, el exceso de estudio, el amor propio, la vanidad, la calumnia, la burla, la esclavitud, las prisiones, la pobreza, la muerte de un amigo, la deformación del cuerpo...” Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Literatura Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 11.

El hecho de comprender a Saturno como regidor de la melancolía, en la obra *Saturno y la melancolía; estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte* de Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl, lleva a resaltar la doctrina de los cuatro humores, la idea de melancolía y su transformación por los peripatéticos y la supervivencia de la melancolía aristotélica en la Edad Media. Dentro de las causas primarias de la melancolía está la influencia de las esferas celestes, los planetas, las estrellas, que producen, según los antiguos

llama Cyril Connolly, en un ente que espera inquieto y atormentado, y al que solo conmueve la acción del otro, la del amado. Es mejor recordar a un muerto. El muerto por amor o muerto en vida es más desagradable que un muerto, pues los síntomas de la melancolía recuerdan al aspecto de un desahuciado.

Para encontrar el origen de la muerte por amor nos podríamos remitir a la época del Imperio romano, en el siglo I, en el que circula *El sublime*, atribuido, entre otros autores, a Dionisio Longino, nombre ficticio de quien fue autor de la obra de crítica literaria más importante de la Antigüedad clásica, junto con la *Poética* de Aristóteles. En *El sublime*, Longino establece un canon de lo que es o no un buen o mal ejemplo de escritura. Esta obra engrandece el concepto de belleza al elevar como tal al estilo y toda eliminación de simplicidad en la escritura. Lo sublime, según Longino, es la belleza extrema que provoca una pérdida de racionalidad al experimentar el placer estético del proceso creativo. Lo grande y lo sublime produce dolor, ya que está asentado en cinco fuentes⁴⁹³ de las cuales las dos primeras son las más importantes porque nacen “con nosotros”.⁴⁹⁴ La primera es la elevación de espíritu y la segunda es la mayor viveza de afectos y pasiones o entusiasmo, capaz de perturbar los ánimos. Las demás “dependen del arte”, señala Longino.

José Pascual Buxo recoge un poema novohispano de “alguno de esos ingenios duchos en todos los artificios de la retórica barroca”,⁴⁹⁵ en el que representa la muerte amorosa que no forzosamente, física, y que ilustra el sentimiento al que nos referimos:

“México soy; decir mi dolor quiero.

Inténtolo y no puedo. ¡Oh mal esquivo

sabios, distintos efectos. El planeta que influye en la melancolía es Saturno. Klibansky, Panofsky y Saxl, destacan que la influencia del planeta Saturno –según los neoplatónicos– hacía que el hígado secretara la bilis negra y su cercanía al hombre de genio se hacía innegable. Véase: *Saturno y la melancolía; estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte* de Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxo.

⁴⁹³“Cinco son, digámoslo así, las fuentes principales del *Sublime*; pero estas cinco Fuentes presuponen como por fundamento comun una facilidad de bien hablar, sin la qual de nada sirven. Esto supuesto, la primera, y mas considerable es una cierta elevación de espíritu que nos hace pensar felizmente las cosas, como ya lo hemos anotado en *Comentarios sobre Xenofonte* (I). La segunda consiste en la mayor viveza de afectos y pasiones (lo que llamaremos entusiasmo) capaz de conmover, y perturbar los ánimos. Y estas dos primeras se lo deben todo á la naturaleza, porque es preciso que nazcan con nosotros; pero las demás dependen del arte. La tercera no es otra cosa, que las figuras manejadas de cierta manera. Las figuras son de dos modos; figuras de pensamiento, y figuras de diction. Ponemos por la cuarta la nobleza de la expresión, que tiene dos partes: la eleccion de las palabras, y la diction elegante, y figurada. La quinta, que es aquella, que propiamente hablando produce lo grande, y que encierra en si todas las otras, es la composición, y el arreglo de las palabras con toda su magnificencia, y dignidad. [...] (Aunque (la anotación es mía)) hai afectos que no tienen nada grande, y aun tienen alguna bajeza, como la afliccion, el miedo, y la tristeza; y por el contrario se hallan muchas cosas grandes, y *sublimes*, donde no hace juego la passion.” Dionisio Longino, *El Sublime*, Madrid, 1770, pp. 27-29. (Sin editor)

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁹⁵ José Pascual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, UNAM, México, 1975, p. 32.

que, al sufrirte, no basto en lo que vivo
y al decirte no alcanzo en lo que muero!

Inténtolo otra vez y desespero
de poderlo decir, aunque apercibo
treguas a mi dolor que, resistivo,
se opone al labio y lo aprisiona austero.

Implacable dolor, mejor contigo
decir de Baltasar la muerte intento.
No me dejes hablar, dolor amigo,
porque no fuera grande mi tormento
si en el campo de todos lo que digo
cupiera el caos de todo lo que siento”.⁴⁹⁶

En este caso se refiere al “dolor inexpressable”⁴⁹⁷ que se experimenta frente a la muerte de alguien admirado o querido, a la depredación y dominio del sentimiento de pérdida que hace mella y se queda para siempre en la memoria del hombre. De nuevo, el dolor extremo lleva a la extremaunción, a un no retorno, esto es, hacia la muerte misma, pues su propia experimentación –en este caso, a través del amor– es la alienación del cuerpo y del espíritu, la prueba de la madurez de que la muerte existe. En cuanto a la muerte amorosa Pascual Buxó confirma nuestra teoría de la existencia de muerte por amor en la elección de algunos versos que la ejemplifican, como los de Sandoval Zapata, elegidos por Buxó:

“Dichosamente entre sus lumbres, arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas”.⁴⁹⁸

Como señala Buxó, estos versos son semejanzas y oposiciones desarrolladas en “la retórica conceptista”⁴⁹⁹ de Sandoval Zapata, cuya intensidad del deseo amoroso lo expresa “por

⁴⁹⁶ José Pascual Buxó cita a Alfonso Méndez Plancarte cuando transcribe el fragmento del soneto. (Méndez Plancarte, *Ibidem* cit., Segundo siglo. Parte primera, pp. 48-54.) En José Pacual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, UNAM, México 1975, p. 32-33.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 65.

medio de una metáfora de gran poder evocativo: la mariposa=amante (“vidrio naimado”),⁵⁰⁰ cuyos contrarios dan como resultado la lumbre, la desintegración (“arde”) y el abandono (“dejar de ser lo que vivías”). Vida, amor y muerte van unidos en este caso por un mismo hilo conductor: la certeza trágica de la irremediable extinción de la vida. Pero no falta el soneto que pretende resarcir de la muerte al muerto, honrarlo a pesar de ella:

“Isabel expiró; quedóse, cielo,
muerta la vida y viva la hermosura;
venció a la muerte, sus venenos pisa”.⁵⁰¹

El drama romántico de *Don Juan Tenorio* publicado en 1844, cuya historia se desarrolla en Sevilla en el año 1545, retrata el amor imposible entre Don Juan y Doña Inés, quien muere de amor al no poder estar juntos. La razón de tal prohibición era que Don Juan huyó rumbo a Italia después de matar a Don Gonzalo y a Don Luis, hombres que protegían la virtud de sus mujeres, por un lado a Doña Inés, hija de Don Gonzalo y prometida de Don Juan, y por otra a Doña Ana de Pantoja, prometida de Don Luis.

En esta obra la vida y la muerte se confunden, personajes muertos conviven con los vivos como si no existiera la línea que separa la materia del espíritu. Cuando Don Juan entra a la celda del convento para raptar a Doña Inés, ésta se desmaya por la impresión y la fuerza del mito de diablo que se le ha creado a Don Juan y porque está profundamente enamorada de él. Brígida, monja del convento, lee una carta de Don Juan a Doña Inés, y esta dice: “¡Don Juan dices!... ¿Conque ese hombre/ me ha de seguir por doquier?/ ¿Sólo he de escuchar su nombre, / sólo su sombra he de ver? / ¡Ah, bien dice! Juntó el cielo los destinos de los dos, / y en mi alma engendró este anhelo fatal”.⁵⁰² Doña Inés está abducida por el amor, el texto describe los síntomas que habrán de llevarla a la muerte:

Brígida: Doña Inés, válgame Dios,
 jamás os he visto así;
 estáis trémula.
Doña Inés: ¡Ay de mí!

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 65.

⁵⁰¹ Ibidem, p. 135, *A una hermosa difunta* es el soneto número 6 que pertenece a los *Sonetos de Don Luis de [Sandoval] Zapata*, y que Buxó cita para el capítulo V del libro: *Un soneto y dos décimas de Luis de Sandoval Zapata*, incluidos en la *Breve relación de las...exequias...del ilustrísimo señor don Feliciano de Vega*; México, c. 1642.

⁵⁰² José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Ediciones Akal, Madrid, España, 2003, p. 128.

Brígida: ¿Qué es lo que pasa por vos?
Doña Inés: No sé... El campo de mi mente
siento que cruzan perdidas
mil sombras desconocidas
que me inquietan vagamente:
y ha tiempo al alma de dan
con su agitación tortura.

Brígida: ¿Tiene alguna, por ventura,
el semblante de Don Juan?

Doña Inés: No sé; desde que le vi,
Brígida mía, y su nombre
me dijiste, tengo a ese hombre
siempre delante de mí.
Por doquiera me distraigo
con su agradable recuerdo,
y si un instante le pierdo,
en su recuerdo recaigo.
No sé qué fascinación
en mis sentidos ejerce,
que siempre hacia él se me tuerce
la mente y el corazón;
y aquí, y en el oratorio,
y en todas partes advierto
que el pensamiento divierto
con la imagen de Tenorio.

Brígida: ¡Válgame Dios! Doña Inés,
según lo vais explicando,
tentaciones me van dando
de creer que eso amor es.

Ambas leen la carta que Don Juan ha enviado y Doña Inés cae seducida por el lenguaje que el hombre utiliza para dirigirse a ella. Brígida atiza el fuego al magnificar los sentimientos de Doña Inés y Don Juan, “¿Lo veis, Inés? Si es horario / le despreciáis, al instante / le preparan el sudario”,⁵⁰³ dice Brígida ante la carta que también es una amenaza, un chantaje a Doña Inés si esta osa despreciar al seductor. “La seducción –escribe Baudrillard– nunca es del

⁵⁰³Ibíd., p. 126.

orden de la naturaleza, sino del artificio [...]. Para la religión fue la estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es siempre la del mal. O la del mundo. Es el *artificio* del mundo”.⁵⁰⁴ Doña Inés continúa leyendo la carta que Don Juan le ha enviado:

“Inés, alma de mi alma,
perpetuo imán de mi vida,
perla sin concha escondida
entre las algas del mar;
garza que nunca del nido
tender osastes el vuelo
al diáfano azul del cielo
para aprender a cruzar,
sí es que a través de esos muros
el mundo apenas miras,
y por el mundo suspiras,
de libertad con afán,
acuérdate que al pie mismo
de esos muros te guardan,
para salvarte te aguardan
los brazos de tu don Juan.”⁵⁰⁵

Y la beata comprada del convento, exclama fuera del diálogo: “Ya tragó todo el anzuelo. / Vamos, que está al concluir”.⁵⁰⁶ Inés confirma la inoculación del mal: “¿Sólo he de escuchar su nombre, / sólo su sombra he de ver? / ¡Ah, bien dice! Juntó el cielo / los destinos de los dos, / y en mi alma engendró este anhelo / fatal”.⁵⁰⁷ Don Juan entra a la celda e Inés se desmaya. El desmayo, símbolo romántico, denota debilidad, sometimiento ante el amor y quien lo prodiga, es entrega y falta de voluntad ante la fuerza del destino. Por su parte, a Don Juan le preocupa sacarla de ahí lo más pronto posible; se hace necesario un cambio de ambiente, de escena, los lugares sombríos representan al infierno, son propicios para las apariciones, como ocurre con Don Luis y Don Gonzalo que, convertidos en ánimas, andan tras Don Juan.

⁵⁰⁴ Jean Baudrillard, *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 9.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pp. 126-127.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 128.

En la época Colonial, Sor Juana representa el amor en vida con los siguientes versos: “Detente, sombra de mi bien esquivo, / imagen del hechizo que más quiero, / bella ilusión por quien alegre muero, / dulce ficción por quien penosa vivo”.

Ante el precepto de brevedad de una tesis nos centraremos en el análisis de algunas obras representativas en las que sobresale significativamente el tema de la muerte por amor.

Un género que permite acceder a los confines de la muerte por amor es la epístola; en ella se ve representado el sentimiento en estado puro y primigenio. No hay intermediarios, los únicos protagonistas son quienes escriben de primera mano su propia historia. El género epistolar permite acercarse al inicio y desarrollo de la muerte por amor en la literatura mexicana a través de su carácter prototípico que avizora esa frontera entre la vida y la muerte para así traspasarla. Ninguna muerte atestigua el acto de morir y da fe de lo que hay “al otro lado” como la muerte por amor.

En la literatura mexicana deambulan cadáveres vivientes entre las páginas de los libros. Rosario Castellanos, filósofa, docente y escritora (sin desmerecer ninguna de sus cualidades por el orden en que están escritas) vivió muerta de amor, siempre enamorada del mismo hombre: Ricardo Guerra, o la escritora y promotora cultural Antonieta Rivas Mercado, así como el personaje varón de *El libro vacío* de Josefina Vicens que encuentra la muerte cuando se da cuenta de que el amor –al menos no el de su mujer– es un privilegio reservado para los fuertes de espíritu, y cuando lo experimenta al margen de su matrimonio, el personaje muere, pero sigue vivo, palpando para siempre los pliegues de la muerte.

El pensador Octavio Paz alcanzó con su discurso profundidades insospechadas en cuanto al análisis de las actitudes comunes a todas las sociedades, como puede ser la soledad, la fiesta o las máscaras que todo ser humano porta para comunicarse en ocasiones determinadas. Con su “intuición magistral”, como la llama el filósofo Fernando Gil Villa, escribió *El laberinto de la soledad*, el cual por ende pertenece a la *Völkerpsychologie* o psicología de los pueblos, y es un documento fundamental para el inicio de una comprensión racional del ser mexicano. La manera de amar del mexicano está representada en la literatura propia del país. En cuanto a la explicación de ese modo de amar que puede desembocar en una muerte o en la dialéctica de la soledad, Paz decía que “todos los hombres están solos”⁵⁰⁸ y que “las penas de amor son penas de soledad”.⁵⁰⁹ En la praxis, esto que afirma Paz es verdadero, pues especialmente dentro del género epistolar encontramos casos que documentan la muerte por amor literal o a un nivel inasible, etéreo, que también suele llamarse popularmente en

⁵⁰⁸Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2008, p. 341.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 342.

México la “muerte en vida”. Para ilustrar el tema se pueden citar las cartas que la promotora cultural y escritora Antonieta Rivas Mercado envió al pintor Manuel Rodríguez Lozano, y en las que el lector acude a la génesis de una tragedia que ya se advierte desde las primeras misivas. Antonieta se enamora del pintor sin enterarse nunca, al menos directamente, de la homosexualidad de éste. Ella no sospecha la verdad, se entrega a él confiando en que el tiempo será el remedio para el continuo rechazo que ella experimenta. Le escribe: “No existo independiente de Ud., sino en comunicación constante aunque sin confusión”.⁵¹⁰ Antonieta está consciente, aún no hace mella la distancia física que Manuel se empeña en guardar día a día. Su relación fue idealista-platónica. Nunca se consumó el amor físico. Continuamente justifica el rechazo de Manuel en un ejercicio de narrador reflexivo; le dice:

“Manuel: Llego a casa y le escribo. No bien acabo de dejarle, que ya me urge la necesidad de que Ud. tenga una prueba de que no es cierto que lo haya dejado. Estoy con Ud. Nunca más cerca que ahora ni con más alegría. He visto resplandecer, luminosa como un ángel, su verdad, e igualmente clara, la mía. Le sentí verídico, puro, hablando Dios por su boca. He tenido el deslumbramiento de ver a Dios en sus ojos, de oírle hablar por sus labios, y me pregunto si, como Moisés, la luz que de mí se desprenda no cegará a los que no han sido elegidos. Ud. santifica la vida y mi dicha, extrahumana, proviene de que me doy cuenta y sigo viviendo en ese plano”.⁵¹¹

Aunque extensa, es necesario transcribir la cita para revisar la evolución de la muerte en Antonieta. La verdad está ahí, pero ella no la ve. En este caso, el lector es el narrador omnisciente, el dios que mira la verdad sobre la escritura de Antonieta, y cuyas cartas le van dictando las coordenadas del desarrollo de la historia hasta llegar al trágico final. El lector es el cómplice ineludible de Martínez Lozano. Ella prosigue y cultiva una ceguera que —el lector lo sabe— sirve para evadir la realidad del desamor por parte de aquél:

“Ud. no sabe qué tan de acuerdo estamos. Cómo me alivia haber precisado nuestra posición. Desde fines de marzo necesitaba hablarle, me detenía un temor, el de herirlo, y quizá más tiempo hubiera transcurrido sin tener esta conversación, si Ud. no me acosa mi

⁵¹⁰ Antonieta Rivas Mercado, *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano. (1927-1930)*, SepSetentas, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1975, p. 31.

⁵¹¹ *Ibidem*, pp. 59-60.

sensualidad. ¡Bien haya la fuerza vital! Al palpar mi alegría, Manuel, maravilloso Manuel, sé que de no ser Ud. exactamente como es, me habría defraudado”.⁵¹²

La expresión de Octavio Paz el “amor es verse a los ojos pero ese juego se transforma pronto en fascinación funesta: los amantes pierden el cuerpo y el alma”.⁵¹³ lo cual explica el caso de Antonieta; “el alma padece con el cuerpo”, ya lo señalaba Tertuliano,⁵¹⁴ aunque Stendhal, en su tratado *Del amor* no afirmaba, sino que trataba de entender esa pasión “cuyas fases sinceras son siempre bellas”,⁵¹⁵ las cuales dividía en cuatro a las que llamaba “amores diferentes”.⁵¹⁶

En sus cartas se entra en un terreno en el que habita el bien y el mal. Uno se introduce en una “Comala edénica”, “Comala infernal” y “Comala real”,⁵¹⁷ como las denomina José C. González Boixo. La “Comala edénica” es aquella relación y vida ideal junto a Rodríguez Lozano que Antonieta traza continuamente. la “Comala infernal” es la insistencia, el rechazo, la dignidad naufragando en una verdad apabullante: Manuel no la ama. La “Comala real” es aquella que el lector construye a partir de su experiencia como testigo de aquello que se gesta dentro de las cartas, que es obvio y que sólo él sabe, funge como parte de la farsa que ella misma construye para evitar la verdad. Antonieta, por su parte, prosigue con la construcción y cultivo de su desgracia: “Soy, en México, la única mujer capaz de vivir con Ud. su vida; [...] la

⁵¹² Ibídem, p. 60.

⁵¹³ Octavio Paz y Luis Mario Schneider (ed.), *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, FCE, Madrid, 1988, pp. 253-254.

⁵¹⁴ “Además, el alma padece con el cuerpo, junto al que sufre cuando está dañado por golpes, heridas o úlceras, y también se conduce el cuerpo con el alma: a la que afligida por la preocupación, la angustia, el amor..., compadece con la pérdida de fuerza de su compañero, de cuyo pudor o pavor se hace eco con el rubor o la lividez. En efecto, el alma y el cuerpo comparten los padecimientos corporales.” Tertuliano, *Acerca del alma*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001, p. 50.

⁵¹⁵ Stendhal, *Del amor*, Alianza Editorial, Madrid, 1968, p. 99.

⁵¹⁶ “Hay cuatro amores diferentes”, señalaba Stendhal al establecer a su vez una tipología del amor:

“1º El amor pasión: el de la monja portuguesa, el de Eloísa por Abelardo, el del capitán De Vesel, el del gendarme de Cento [...].

2º El amor placer: el que reinaba en París hacia 1760 y se halla en las memorias y novelas de esta época, en Crébillon, Lanzun, Duclos, Marmontel, Chamfort, madame d’Épinay, etcétera [...]

3º El amor físico: yendo de caza, hallar a una hermosa y fresca campesina que huye por el bosque. Todo el mundo conoce el amor fundado en esta clase de placeres; por muy árido y poco afortunado que se sea de carácter, se comienza por ahí a los dieciséis años.

4º El amor vanidad: la inmensa mayoría de los hombres, sobre todo en Francia, desea y tiene una mujer de moda, como se posee un hermoso caballo, como una cosa necesaria al lujo del mancebo. La vanidad más o menos halagada, más o menos picada, arrebatada como el amor.”

Ídem, pp. 99-100.

⁵¹⁷ La *Comala edénica*, según Boixo, es aquella que representa a la vida: un pueblo hermoso que recuerdan diversos personajes; la *Comala infernal* es un pueblo calcinado, un infierno, y la *Comala real* es donde ambas se entrecruzan y en cuyo estadio se encuentra representada la degradación de ambas y también en donde el lector se posiciona.

Véase ‘Teoría y esquema en José C. González Boixo’ en, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Colegio Universitario de León, León, 1980, pp. 125-131.

alegría, repito, que me da el conocerle, y quererle es *más* de lo que merezco y que preferiría morirme antes que decaer”.⁵¹⁸ Medita en torno al amor que siente por él, y escribe: “Ud. es mi camino de perfección, el camino que lleva a Dios”,⁵¹⁹ “[...] me esfuerzo en dar a mi cariño la forma para Ud. aceptable”.⁵²⁰

Antonieta se casó joven, tuvo un hijo, y se divorció enseguida, decepcionada del matrimonio. Tal vez, muy pronto, se dio cuenta de que la dualidad vida y muerte se entrelazaban, y que “mientras dura la vida, al pasar las fronteras de la muerte, las condiciones no cambian”.⁵²¹ Rivas Mercado sabe que su vida no le pertenece, que está dominada por la ansiedad de recibir amor. Percibe al otro como un salvador o un destructor. La sociedad en general va representando a esa *Comala infernal* que la acerca más a los muertos. El único en el que encuentra vida, el que le da la vida, es Manuel Martínez Lozano. Mientras tanto, él se dedica con devoción a su taller, a la pintura, a cultivar la amistad, compañía y cariño de sus discípulos fieles. Antonieta insiste y persiste: “Mi vida, en su centro, tiene un sentido, el que Ud. le dio; ese sentido irradia y alcanza hasta los actos más distantes que se han ido ordenando como una ofrenda a Ud. Es para Ud. para quien he vivido; faltando Ud. sé que vivir no tendrá objeto”.⁵²² Ella ya no lucha contra la muerte; el único personaje que lo hace es él, su vida continúa. Si algo salva a Manuel es su arte, tener una vida propia, íntima e intensa, un mundo al margen de Antonieta. Por el contrario, ella clamaba: “Si los deseos para el futuro pudieran ser fórmulas mágicas, encantamientos, este sería el mío, muy egoísta: “Que cuando Manuel sea libre puedo yo estar, al menos, igualmente cerca de él”.⁵²³ Manuel nunca estuvo libre ni tan cerca de ella, aunque fue el único que siempre acudió, aunque a veces tarde, al llamado de Antonieta.

Él, como se mencionaba anteriormente, se dedicó siempre a su arte, nunca lo abandonó. No así Antonieta, quien seguía como una *adelita* a su hombre de turno. Pero esos hombres no eran comunes, ordinarios, ni tantos. Por eso se enamoró de José Vasconcelos, al que acompañó hasta los confines de la vida y de la Tierra, pero nunca le entregó lo que él vislumbraba en “relámpagos visionarios, que ella reservaba lo más íntimo y valioso de su corazón al margen de la tormenta. Manuel Rodríguez Lozano [...] era el culpable”.⁵²⁴

⁵¹⁸ Ibidem, p. 61.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 62.

⁵²⁰ Ibidem, p. 63.

⁵²¹ Ibidem, p. 125.

⁵²² Ibidem, pp. 64-65.

⁵²³ Antonieta Rivas Mercado, *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano. (1927-1930)*, SepSetentas, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1975, p. 61.

⁵²⁴ Ibidem, pp. 11-12.

La muerte se desglosa con la relación de dependencia y destrucción que Antonieta establece con Manuel y después con José Vasconcelos.⁵²⁵ “Nada pido –dice ella–; no pretendo retener; nada quiero fuera de esto, que rápidamente me rompa usted –hombre cascanueces”.⁵²⁶ Ella sabía –aunque no explícitamente– que era más fácil morir que vivir, que con los hombres no había opción más que la propia destrucción, que la muerte era más accesible que la vida, la cual constantemente se le negaba. De muchas maneras la muerte se va haciendo presente, asoma en forma de preguntas sin respuesta, lo cual crea una profunda incertidumbre que a la larga, mata. La muerte es una incógnita que alza sus muros mientras se le inquiera. “[...] A usted le sobra mi amor. ¿Es eso?”⁵²⁷ “Manuel: necesito su amor. ¿No es tiempo?”⁵²⁸ “Tómeme ya.”⁵²⁹ le implora. “No me agusane el corazón”,⁵³⁰ le ruega ella. “No quiero que me haga una mujer nueva que sea un juguete; si esta mujer que estoy siendo, si la que soy no es para Ud., estricta y egoístamente, déjeme”.⁵³¹ Pero inexplicablemente –al menos para ella– él no la deja. Permite que la muerte siga tejiendo el rauto último y devore de un bocado a Antonieta.

El 24 de diciembre de 1928, un año después de haber conocido a Manuel⁵³², suplica piedad:

“Manuel: es Navidad. Esta privación es infinita y cruel. Estoy sola en un mundo de amargura. No merezco nada, nada. Demasiado me ha dado, sólo puedo implorar, si no amor, piedad. Es Navidad. Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad. Hágame saber que todavía estoy viva”.⁵³³

Por último, Antonieta se acerca a Dios como preámbulo de un final que, si no lo expresa, lo espera. El aferrarse a Dios en horas de emergencia, en situaciones críticas, es propio

⁵²⁵ José María Albino Vasconcelos Calderón era el nombre completo de José Vasconcelos. Nació en la ciudad de Oaxaca el 28 de febrero de 1882 y murió en la ciudad de México el 30 de junio de 1959. Fue abogado, filósofo, educador, rector, funcionario público y un gran promotor de la cultura, además de reorganizar la estructura de la Universidad Nacional.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 68.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 54.

⁵³² La primera misiva fechada tiene la inscripción del 2 de julio de 1927; era una “tarjeta sin membrete con filete negro, a lápiz”, describe Fabienne Bradu.

Fabienne Bradu, *Correspondencia. Antonieta Rivas Mercado*, Universidad Veracruzana, Ficción, Xalapa, Veracruz, 2005, p. 19.

⁵³³ *Ibidem*, p. 68.

de todo aquel que profesa una fe en el Dios que le haya tocado confiar. Manuel le contesta al día siguiente y ella escribe: “Manuel: ha cumplido Ud. con una de las obras de misericordia. Ha bebido un sediento. Dios le pagará el bien que a una de sus criaturas ha hecho. [...] Ud. es, sinfónicamente, la síntesis de mi vida”.⁵³⁴ Ella sigue creyendo en que es una mujer inconveniente para Manuel. Cree que él duda de su lealtad, honradez y veracidad. No se da cuenta de que en lugar de aferrarse a la vida, se escurre hacia la oscuridad, hacia la muerte. El 20 de mayo de 1929, contra toda esperanza, espera, interpela:⁵³⁵ “¿Ud. me quiere pero no me ama? Yo le quiero y le amo”.⁵³⁶

Ella viaja a los Estados Unidos, huye de la revuelta que ha causado José Vasconcelos. Los adscritos a su filosofía se batían en México por ganar terreno y vencer en las elecciones próximas. Desde Nueva York envía a Manuel cartas enfebrecidas en las que le comunica su bitácora del día a día llena de planes, supuestos pedidos de traducciones. Le cuenta que ha estado enferma, que ha mandado llamar a un sacerdote “inteligente”⁵³⁷ para que la confiese. Sabe que ha sufrido. El dolor la purifica. Viaja a París. Su tono es sosegado, como si todos sus compromisos estuvieran a punto, resueltos. Finalmente, le escribe en tono profético, al menos para el lector que sigue la historia: “Usted me enseñó cómo trabajar, cómo ver, cómo ser. Vuelvo, pues, a usted, así como su voluntad lo quiso, ‘en lo permanente’”.⁵³⁸ El personaje de Antonieta se rinde a la permanencia de la muerte; en su diario acudimos a la preparación para entregarse a ella: “Voy a bañarme porque ya empieza a clarear”, escribe. Después se dirige a Notre Dame, se sienta en un banco que mira al altar del Crucificado y se dispara en la cabeza. “¿Qué mayor prueba de que muchas mujeres lo apostamos todo al amor que este documento epistolar?”.⁵³⁹ Esta frase de Elena Poniatowska es un presupuesto que apoya esta teoría de la muerte por amor.

En este caso, se refiere sólo a las mujeres escritoras de cartas, pero también está el caso del personaje Juan de *El libro vacío* de Josefina Vicens, en el que el protagonista escribe en su diario: “La verdad es que ella ha quedado fija, no en mi sentimiento, ni siquiera en mi cuerpo, como podría suponerse, sino en alguna concavidad oscura e intrincada de mí mismo, de la que no he podido extirparla”.⁵⁴⁰ De nuevo aparece esta toma de conciencia de la muerte a través de

⁵³⁴ Ibidem, p. 69

⁵³⁵ “Lo quiero y contra esperanza, espero.”, le escribe Antonieta a Manuel. Ibidem p. 73.

⁵³⁶ Ibidem, p. 75

⁵³⁷ Ibidem, p. 105

⁵³⁸ Ibidem, p. 152

⁵³⁹ Rosario Castellanos, *Cartas a Ricardo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, 1996, p. 11.

⁵⁴⁰ Josefina Vicens, *El libro vacío*, SEP, México, D.F., 1986, p. 156.

una pérdida, lo cual convierte al personaje en un ser vulnerable en extremo (*in extremis*). El personaje se amolda al retrato que de los mexicanos hace Octavio Paz cuando reflexiona:

“[...] yo tampoco la buscaba a ella, sino a lo que representaba para mí: la inquietud; mi fugaz erotismo; mi sensación de pecado; mi vanidad alimentada por la idea de que aún podía tener dos mujeres; la zozobra; mi última actuación en ese turbio mundo masculino de la conquista, la posesión y el alarde”.⁵⁴¹

El tormento de dos creencias religiosas, la prehispánica y la católica, plasmado en la involución del personaje, en su estatismo y parálisis es lo que nutre a la muerte mexicana. El temor a perder la vida y seguir caminando hacia la muerte se aprecia en las siguientes líneas: “Dejarla, lo sabía muy bien, era despedirme para siempre de esa vida anhelante, subterránea, violenta, torva, imprevista, ilegal y atractiva, con la que los hombres inferiores acreditamos nuestra virilidad”.⁵⁴² El bien y el mal, vida y muerte luchando por el aliento del hombre. El personaje sabe que todos aquellos deseos son inconvenientes, “por eso, todo aquel que, a imitación de don Juan, pasa la vida en juergas, pendeencias y cortejos, recibe el nombre de ‘calavera’ y sus acciones se llaman ‘calaveradas’, como si de juegos con la muerte se tratara”.⁵⁴³ Lo que a continuación acontece es que el personaje –así como Rosario y Antonieta, que se tornan en narradoras del drama de su propio personaje en la epístola– enferma de melancolía (pérdida imaginaria), “para Freud, la melancolía es un estado semejante al duelo”,⁵⁴⁴ aunque para Ficino y Cornelio Agrippa “la melancolía era una suerte de vacuidad interior (*vacantia*) que, en los mejores, se resolvía en una aspiración hacia lo alto”.⁵⁴⁵

Con lo anterior se propone que, en el fondo, la soledad del personaje es la simiente sobre la que se construye la muerte, es por eso por lo que Burton, autor del mayor tratado sobre la melancolía, lo que realmente deseaba era dominar y reconstruirse a sí mismo.⁵⁴⁶ El tratado sobre la melancolía descansa en la máxima de Burton: “No busquéis la soledad, no estéis ociosos”.⁵⁴⁷ Entre los estudios sobre la melancolía destaca el de Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* la cual, señala, es un exceso de bilis negra o humor negro, lo cual confirma el carácter fisiológico⁵⁴⁸ de dicha enfermedad.

⁵⁴¹ Ibidem, p. 148.

⁵⁴² Ibidem, p. 148.

⁵⁴³ Juan Antonio Flores Martos y Luisa Abad González, (coords.), *Etmografías de la muerte y las culturas en América Latina*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, p. 62. Tomado del ensayo *Muertes a la española. Una arqueología de sentimientos tópicos*, de Manuel Gutiérrez Estévez de la Universidad Complutense de Madrid.

⁵⁴⁴ Octavio Paz y Luis Mario Schneider (ed.), *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, FCE, Madrid, 1988, p. 257.

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 257.

⁵⁴⁶ “La legislación utópica hostiga a los desocupados porque Burton tiene miedo de su propia ociosidad, que le abandonaría a todos los peligros de Saturno y de la atrabilis conjugados.” Tomado del prefacio de Jean Starobinski en Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997, p. 28.

⁵⁴⁷ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997, p. 416. “Esa es la advertencia que retumba al final de la obra; pero Burton, desde su Prólogo, le ha otorgado el alcance más general, al erigirlo en regla de toda vida común.” Ídem, p. 28 en el prólogo de Jean Starobinski a *Anatomía de la melancolía*.

⁵⁴⁸ Las seis cosas no naturales que provocan la obstrucción interna son: “la dieta, la retención y la evacuación, el aire, el ejercicio, el sueño y la vigilia y la perturbación de la mente.” De ahí parte para hacer un listado de alimentos cuya característica puede contribuir al desarrollo y permanencia de la melancolía como la carne de vaca,

El morir de amor lo experimentan y expresan muy bien los escritores mexicanos. En *Morir todos los días* el escritor Vicente Quirarte⁵⁴⁹ constata el mal y hace una apología de la melancolía que, sabe, puede acabar con el personaje y su creador; incluido está el desencuentro, la incomunicación que da lugar a la confusión y al desequilibrio; sus personajes viven separados uno de otro, como organismos independientes unidos por el dolor y la tragedia, el personaje principal, el que enarbola la primera persona, el yo de los cuentos, nunca establece una comunicación profunda con el otro, siempre camina al descompás, no ejerce influencia alguna sobre ese otro, sin embargo se deja influenciar por las situaciones bajo las cuales tiene que tomar una decisión siempre a favor de ese otro.

En el cuento *Plenilunio de la muñeca*, Emilia, nombre del personaje femenino y bajo el que el personaje principal se doblaga, es quien somete al otro; lo único que ella quiere es llamar su atención, y entonces arma un juego de encuentros en los que él tendrá que adivinar un enigma y así poder estar a tiempo en la cita. El mensaje que subyace es que los acertijos no son para el hombre ordinario, son para un espíritu sensible, para hombres cultivados. Ella le pide que se encuentren “en donde Carlota declaró su amor” escrito en un papelito azul, doblado, “que me introduce en el saco o el pantalón antes de despedirnos cada noche”.⁵⁵⁰ O “en el lugar donde habita la diosa de la muerte”, Coatlicue. Esa tarde comprendió “que amar a Emilia comenzaba desde la soledad reconfortante” al entrar en el museo, “cruzar el gran patio

la leche y sus derivados, que aumentan la melancolía. Están prohibidas las aves pantanosas como el pato y el ganso. Recomienda evitar la carpa que es un pescado cenagoso. En cuanto a los vegetales, rechaza las calabazas, pepinos, berzas y melones, así como la sidra de manzana y la de peras, ambas bebidas flatulentas. La dieta –señala Burton en su estudio– sería el germen, la madre de todas las enfermedades. Los platillos con hierbas y ensaladas, que son la base de la comida italiana y española, son flatulentos, sus vapores oscurecen el entendimiento y perturban el alma. De los cuatro humores corporales (flema, bilis amarilla, sangre y melancolía), la melancolía era el humor más seco y frío. Tomado de Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997, pp. 218-225.

⁵⁴⁹Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954) es poeta, escritor, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, director de la Biblioteca Nacional de México (2004-2008), profesor en la División de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, profesor investigador de la Universidad Metropolitana (1980-1989), investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte e investigador del Sistema Nacional de Investigadores de México. En 1979 recibió el *Premio Nacional de Poesía Joven Francisco González León*. En 1990 recibió el *Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas*. En 1991 recibió el *Premio Xavier Villaurrutia*. En 2011 recibió el *Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde*. Sus obras son *Calle nuestra* (1979), *Teatro sobre el viento armado* (1979), *Vencer a la blancura* (1982), *Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrecia Tutti*. (1982), *Bahía Magdalena* (1984), *Fragmentos del mismo discurso* (1986), *La luz no muere sola* (1987), *El cuaderno de Aníbal Egea* (1990), *El azogue y la granada: Gilbert Owen en su discurso amoroso* (1990), *El ángel es vampiro* (1991), *The Child and the Wind* (1992), *Cicatrices de varias geografías* (1992), *Peces del aire altísimo* (1993), *Luz de mayo* (1994), *Enseres para sobrevivir en la ciudad* (1994), *Viajes alrededor de la alcoba* (1994), *El amor que destruye lo que inventa. Historias de la historia* (1995), *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural* (1996), *Some Poems* (1996), *Desde otra luz* (1996), *Como a veces la vida* (2000), *Zarabanda con perros amarillos* (2002), *Nuevos viajes extraordinarios* (2004), *Nombre sin aire* (2005), *Del monstruo considerado como una de las bellas artes* (2005).

⁵⁵⁰Vicente Quirarte, *Morir todos los días*, Joaquín Mortiz, México, 2010, p. 12.

mientras el aire de invierno cala hondo y es atravesado por el ulular ronco y prolongado del caracol indígena”.⁵⁵¹ La soledad del autor y del personaje aflora de continuo en sus relatos, parece que con la unión de lo europeo y lo prehispánico quisiera conformar su identidad, ya de por sí atormentada. Coatlicue, diosa de la muerte, Emilia, “la que gusta de formar enigmas propios y descifrar ajenos, siempre con aproximaciones sutiles, periféricas; la que huye constantemente de las definiciones”,⁵⁵² y el acto de internarse en la penumbra de la sala mexicana y descubrir a Emilia tras la Coatlicue-muerte, son parte de su mundo reducido al miedo de vivir; lo constata su mundo poblado por cisnes negros, lunas, lagos que se ensombrecen, nubes de mármol que se desplazan y que pueden caer sobre su cabeza en cualquier momento, ahuehuetes que parecen más grandes y oscuros que nunca, muñecas de trapo bajo el brazo de Emilia como si fuera él, a expensas de ella. Cuando siente que ha sido abandonado, saca la foto de Emilia y encuentra un papel azul en el que le dice que se ha equivocado, que no ha cumplido con los pactos de encuentro señalados, que no ha sido atento. Descubre que Emilia ha manipulado el ciclo de la luna en un calendario introducido en la cartera del personaje, y este siente un dolor agudo en la nunca, el dolor de la incongruencia, del desequilibrio de los afectos, la desestabilización de la rutina y el orden del esquizofrénico, “licantropía”, lo llama Quirarte. A continuación cierra el relato con un dato sobre el origen y significado del término, cuya raíz se encuentra en la Europa ancestral.⁵⁵³

El relato *Pisar en el aire*, dedicado a Francisco Hernández, hace eco de esa particularidad del personaje, en este caso, su esquizofrenia. El *Yo*, personaje principal del relato, se hace amigo de Federico, quien es rechazado por sus compañeros de segundo de preparatoria por ser “lurias”,⁵⁵⁴ le ofrece su amistad pero Federico no quiere que nadie se acerque, y el *Yo* decide no hacer caso e ir caminando tras él “como su sombra, como su perro”.⁵⁵⁵ Ese día lo invita a correr, “nos vemos a las ocho en el Monumento a los Niños

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 12.

⁵⁵³ “La palabra *licántropo* tiene su origen en el nombre de un soberano mítico, Licaón, castigado por los dioses a causa de haber sacrificado a su propio hijo en el altar. Existen distintas versiones sobre el castigo dictado por Zeus, en pluma de Platón y Ovidio; asimismo, Pausanias lo menciona en su *Perigesis tes Hellados*. Littré define la licantropía como una enfermedad mental en la que el enfermo imagina que se convierte en lobo. Una leyenda difundida en algunas regiones de los Cárpatos dice que la transformación también es física: el licántropo adquiere las características de un lobo, conserva inicialmente sus facultades racionales pero, finalmente, se impone el instinto animal. La metamorfosis tiene lugar las noches en que la luna se encuentra en su fase total (véase Roland de Villeneuve, *Loupgarous et vampiros*). Se piensa que la única manera de terminar con él es atravesado su corazón con un instrumento de plata. El licántropo rehúye su contacto, pues la composición química de este elemento provoca un desequilibrio en la sangre del afectado...”.

Sir Phillip Craftward, *Teatrise on Vampirism, Licantrropy and Werewolves*, Sussex, Higher Filford and Sons, 1927, p. 197. *Ibidem*, p. 19.

⁵⁵⁴ Lurias: locos.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 22.

Héroes, en Chapultepec”.⁵⁵⁶ La peculiaridad de Federico produce en el personaje principal una reflexión al verse reflejado en ese otro: “No ser como los otros es difícil”.⁵⁵⁷ Siente como si entre sus ojos y las cosas hubiera una barrera,⁵⁵⁸ tiene miedo de desprenderse algún día por completo de la realidad, acuden al relato palabras como “*depresión, psicosis, paranoia, esquizofrenia*”, le recetan Ativan para calmar el ansia, aunque la única medicina que le cura el mal de la melancolía es la carrera. Corre todos los días decenas de kilómetros que apaciguan y borran su melancolía, porque él era un “hijo de Saturno”, como llamaba su maestra de literatura a los escritores: “casi todos los escritores y en general los artistas enferman de melancolía”.⁵⁵⁹ Hospitalizan a Federico y lo llevan a Tepoztlán; ahí lo cuida una señora indígena “que conocía a Federico desde su nacimiento”,⁵⁶⁰ de ojos rasgados, actitud impasible, a quien apodaban *la Samurai*, pues era “fuerte y callada como un guerrero japonés”. *La Samurai* también es de escasas palabras, como Federico, aunque de nada sirvió su compañía, la locura apresa a Federico y este salta al vacío en una de sus carreras por el valle de Tepoztlán. Como Juan Escutia, quiso volar, ser un Niño Héroe. La madre indígena representando a los ancestros prehispánicos aflora en los relatos. Hay una dualidad entre el ser europeo y el ser indígena, encontramos dos entidades que quisieran unirse y hacer un corpus definitivo en la obra de Vicente Quirarte.

Hay continuas alusiones a los referentes europeos, como en *Retrato de una dama*, historia de amor que se desarrolla por completo en Europa, entre Italia y Francia:

“Recuerdo nuestras últimas horas en el tren a París, cuando las más encantadora de tus sonrisas me decía que no tomara la vida tan en serio, tal vez porque detrás de mis anteojos adivinabas las lágrimas [...] y volteabas el rostro hacia la ventanilla para que no mirara tus lágrimas mientras el tren entraba, vertiginoso y resoplante, en los andenes de la Gare du Nord”.⁵⁶¹

El autor evade a la muerte con el acto de correr. Corriendo ya no se siente el cuerpo, el acto de correr le otorga un poder maravilloso, lo transforma en dueño de un secreto que no es posible compartir con otros. Es pelear doblemente.⁵⁶²

⁵⁵⁶ Ibidem, p. 23.

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 23.

⁵⁵⁸ Ibidem, p. 23.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 25

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 32

⁵⁶¹ Vicente Quirarte, *El amor que destruye lo que inventa*, Serie de Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 26.

⁵⁶² Ibidem, p. 29.

En la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton,⁵⁶³ hay un índice extenso de las probables causas y síntomas de este mal que puede ser ocasionado por la filautía o egoísmo, y reflejar sus síntomas en la cabeza o en todo el cuerpo. La ociosidad, apéndice de la nobleza, puede ser suficiente para la enfermedad del alma. La excesiva soledad es causa de la ociosidad. Nada como salir y perderse aunque sea temporalmente en los humores de la ciudad, pisar sus calles, recorrer los detalles de la urbe. La melancolía en Vicente Quirarte es un estado de delirio con la profundidad de un pozo y el color de la sombra, pero esta sombra no tiene nada que ver con esa parte oscura y mortal que conduce al infierno, sino con una permanencia en lo ideal que, al estrellarse continuamente con la realidad, produce sufrimiento en Aníbal Egea (álter ego de Quirarte), y en cuyo cuaderno, *El cuaderno de Aníbal Egea*, se encuentra plasmado continuamente:

“Un personaje de Eugene O’Neill en *The Great God Brown*: ‘La vida está bien si no la tocas’. Así el amor. Ninguna emoción humana cambia de traje tan radicalmente ni en el instante más sorpresivo. Como el tigre de circo enloquece de súbito y ataca a quien ayer le daba en las fauces la comida, el amor vuelve armas contra el que lo busca. Mientras más se empeña el atacado en defenderse, mayor es su torpeza, más próxima su desgracia. El amante es incrédulo por naturaleza: lo que hoy lo destroza, ayer los transportó a los reinos más altos de la vida’”.⁵⁶⁴

Respecto de la melancolía cercana a la muerte, al menos en la antigüedad, este mal tenía ciertas características en los hombres. Burton cita a Hipócrates quien en su libro *De insania et melancholia*⁵⁶⁵ cuenta así los síntomas: “flacos, mustios, con los ojos hundidos, parecen ancianos, con arrugas, ásperos, muy afectados por la flatulencia y por retortijones o dolor en el vientre; eructan a menudo, tienen el vientre seco y duro, la mirada abatida, la barba lánguida, zumbido en los oídos, vértigo, mareos, con poco o nada de sueño e interrumpido, sueños terribles y temibles”.⁵⁶⁶ Entre los más recientes ensayos en torno a la melancolía como

⁵⁶³ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* Asociación Española de Neuropsiquiatría. Historia. Prefacio de Jean Starobinski, Madrid, 1997.

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 91

⁵⁶⁵ En Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 208, quien pone una nota a pie de página (569) en la que señala: Schenk, *Observationum medicarum libri*, IV. En la página 484 de la misma *Anatomía de la melancolía* de Burton.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 208.

estatus, resalta el de Valeria Luiselli, escritora italo-mexicana quien escribió el libro de ensayos *Papeles falsos*.⁵⁶⁷

Con la obra de Amparo Dávila⁵⁶⁸, se confirma la tesis de que la muerte en la literatura mexicana puede ser catalogada. Dávila puede ser considerada representante literaria de la muerte por amor.

En el año 1977 se publica su libro de cuentos *Árboles petrificados*.⁵⁶⁹ El libro está dedicado a su madre muerta, y en cada uno de los cuentos que conforman dicha obra destaca la temática de la muerte como telón de fondo.

El caso de la muerte por amor está ejemplificado en el cuento de *Griselda*, que consta de dos personajes, Griselda y Martha, que se encuentran en un jardín abandonado.

En este relato el escenario de la muerte se reconstruye a través de símbolos; el personaje de Griselda, muchacha rubia, joven, representa la luz, la vida, que entra sin permiso en el jardín reseco y desolado de la finca; ahí encuentra a Martha, mujer morena, cabello oscuro, vestida de negro, ronda los cincuenta años, edad cercana al fin de la existencia considerando que el promedio de vida no sobrepasa los noventa años. El color de la melancolía es oscuro, el color del luto.⁵⁷⁰ *Kholé* o “bilis”, que en la Antigüedad fuera representada por un

⁵⁶⁷ Valeria Luiselli, joven ensayista, las enumera: “tenía los ojos hundidos y el semblante taciturno, circunspecto, adusto y solitario; insomne y propenso a las pesadillas; apasionado y celoso. Tenía una complexión mortecina, era flatulento; su excreción era dolorosa; su orina, incolora y escasa”. p. 46.

Valeria Luiselli, *Papeles falsos*, Sexto Piso, Madrid, p. 46. Hija de Saturno, Valeria recorre la Condesa a una velocidad que le impide el estatismo; de otra manera se comería el corazón, pues la ociosidad es causa suficiente de la enfermedad del alma: la melancolía. Su recorrido a bordo del vehículo comienza en la calle de Mérida donde inicia el cuestionamiento del término saudade. Pasa por Durango, Orizaba, Plaza Río de Janeiro, Colima, Chihuahua, Frontera y aledaños. La ciudad le sirve de soporte sobre el que extiende un mapa melancólico que invita a la disección del momento, se detiene en cada calle, en cada nombre para recrear recuerdos, proporcionar datos que den testimonio de la existencia de un aquí y un ahora, de esa realidad paralela que ya no hay tiempo de observar. Para aquellos que evitan las calles y su barullo, la obra de *Papeles falsos* contribuye a arrancarlos de su estatismo cuya raíz se encuentra en la ociosidad, ‘apéndice de la nobleza’, la cual puede ser suficiente para la enfermedad del alma, según la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton. Así es que no hay nada como salir y perderse aunque sea temporalmente en los humores de la ciudad, pisar sus calles, recorrer con el dedo los detalles de la Condesa esta vez con los ojos de Valeria Luiselli, prosista, liberada, desarraigada, universal.

Valeria Luiselli nació en la Ciudad de México en 1983. Realiza un doctorado en la Universidad de Columbia, Estados Unidos.

⁵⁶⁸ Amparo Dávila nace en la ciudad de Pinos, en el estado mexicano de Zacatecas, en el año 1928. En 1950 publica *Salmos bajo la luna*; *Perfil de soledades* en 1954; *Meditaciones a la orilla del sueño* en el mismo año. *Tiempo destrozado*, publicado en 1959, fue su primer libro de cuentos; posteriormente, publicó *Música concreta* en 1964. Ambas colecciones de cuentos fueron editadas en conjunto por la editorial Fondo de Cultura Económica en el año 1959 en un libro de título *Tiempo destrozado y Música concreta*. La obra *Árboles petrificados* se publicó en 1977, con la cual fue reconocida con el premio Xavier Villaurrutia. *Muerte en el bosque* fue el último libro de Dávila publicado en el año de 1985.

⁵⁶⁹ Con esta obra obtiene el premio *Xavier Villaurrutia*, dicho galardón lleva el nombre del poeta Xavier Villaurrutia, máximo exponente de la literatura de la muerte dentro del grupo Contemporáneos de la década de los veinte.

⁵⁷⁰ La etimología de la palabra es la siguiente: “Melancolía (de *melas* negro, y *cholé*: atra-bilis, negra-bilis, bilis negra)” En ‘Dr. D. Pedro Felipe Monlau’, *Diccionario etimológico*, Madrid, 1856, p. 233.

hombre nostálgico, melancólico, que en la medicina hipocrática basada en los humores corporales, describía así una forma de locura cuyos signos eran una tristeza profunda, temor, desaliento y un ánimo sombrío, los cuales podían llevar al suicidio.

El jardín abandonado “donde apenas se podía caminar por la maleza que todo lo invadía”⁵⁷¹ representa la desolación, ausencia de vida, soledad e incertidumbre, imágenes recurrentes en la narrativa del amor no correspondido. A ambas se les ha muerto la figura masculina, en este caso la del padre, pues por un lado Martha ha perdido a su marido y Griselda a su padre. El paisaje se puebla de sombras, la incertidumbre y el desasosiego se despliegan invadiendo el camino.

En el cuento, Griselda tiene un acercamiento a la muerte representada en el jardín; este escenario sirve para reflexionar acerca del valor de la existencia. El padre de Griselda ha muerto, pero ella afirma: “Yo también he sentido mucho lo de papá, pero..., yo tengo esperanzas, proyectos, planes, en cambio, ella...”,⁵⁷² al contrario que Martha, quien está muerta en vida; recuerda cuando su prima llamó para avisarle de la muerte de Ricardo, su marido, en Nueva York, y a raíz de ese acontecimiento, la vida de Martha se detuvo, se canceló, dejó de latir: “Todo se había detenido en aquel instante, como si el tiempo y la vida misma se pararan de golpe”.⁵⁷³ No queda más que renunciar a una vida propia y armar con el recuerdo un esqueleto que sostenga ese dolor ambulante: “Uno siempre vuelve al sitio de sus recuerdos”,⁵⁷⁴ le dice Griselda, justificando la presencia de Martha, su propia presencia en el jardín y el encuentro inesperado e incómodo de ambas. Martha ya había perdido a su novio cuando era joven, lo cual fue un gran golpe, después, su marido y por último el padre. Martha le enseña a Griselda el retrato de su novio que guarda en un medallón, esta observa la belleza extraordinaria de ambos. El relato completo se desarrolla en el jardín, sitio de los recuerdos en donde solo queda agua estancada en la piscina saturada de lirios acuáticos y marañas de hierba seca invadiendo el lugar. Dentro de la simbología, los lirios se equiparan con la azucena, y son sinónimo de blancura y de pureza, inocencia y virginidad. Según Jean Chevalier, la azucena representa a Hyacinthos, “un favorito de Apolo”, quien recuerda a los amores prohibidos – aunque en ese caso se trate del martagón o azucena roja–. El lirio simboliza a su vez la tentación o la puerta de los infiernos. Por otro lado, al símbolo de las aguas, se añade el de la luna y los sueños transformando así a la azucena en flor del amor intenso, y que en su ambigüedad pudiera no realizarse, rechazarse o sublimarse. Por último, si ese amor es

⁵⁷¹ Amparo Dávila, *Árboles petrificados*, Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 49.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 51.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 50.

sublimado, la azucena se convierte en flor de la gloria. Si el loto surge por encima de las aguas estancadas y quietas, entonces se trata de un “símbolo de la realización de las posibilidades antitéticas del ser”.⁵⁷⁵

Los lirios –apunta Lily Litvak– se exhiben en las manos de las mujeres muertas; “Valle-Inclán describe a una mujer en estos términos: “El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo”,⁵⁷⁶ y en la poesía española los lirios blancos, derivados de las pinturas de Rossetti, representaban la flor de la Anunciación, “la pureza y la virginidad”.⁵⁷⁷ Juan Ramón Jiménez expresaba su lucha entre el erotismo y la pureza en sus versos y lamentaba la pérdida de la inocencia: “De aquel lirio de mi infancia / que murió con la inocencia”.⁵⁷⁸ El agua estancada y la plaga de lirios representa la sexualidad sofocada, reproducida para sí misma, al fin estéril. La imposibilidad de remontar una nueva vida, de eliminar el ancla del recuerdo es lo que hace que Martha se aferre a la propiedad que antaño perteneció a su padre:

“Por eso mismo no me he hecho el ánimo de vender esta finca. Aquí lo vi por última vez, aquí quedaron tantas cosas”.⁵⁷⁹

El recuerdo es el hilo insano que une vida y muerte, en este caso el recuerdo del amor. Griselda pregunta a Martha si “hay posibilidad de olvidar, que con el tiempo la memoria sea menos persistente y aminore la intensidad del dolor”,⁵⁸⁰ pero Martha responde que no, que “eso sería lo más terrible de todo”,⁵⁸¹ que la búsqueda continua de recuerdos como “un olor, un sonido, o una palabra, que reconstruyan dentro de uno lo que se ha ido, es lo único que nos queda, lo único que sostiene y ayuda a seguir viviendo”.⁵⁸² Al recordar el aislamiento al que su madre la tiene sometida, Martha mira el estanque invadido de lirios acuáticos; la imagen da forma a las sensaciones: la asfixia es representada por una plaga que crece; la pérdida amorosa se vierte sin control en la cotidianidad de los personajes. Los lirios son sinónimo de fertilidad no fecundada, erotismo petrificado, insano, estéril, señal de que la muerte corroee y cerca la vida de los hombres. “Pero el lirio como flor de la muerte también aparece en Jaimes Freyre, como en “Lustral” (*Castalia Bárbara*), donde el beso “negro” (“Sobre sus negros labios / posé

⁵⁷⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986, pp. 651-652.

⁵⁷⁶ Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Anthropos, Barcelona, 1990, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 23.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁵⁷⁸ Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, p. 26; quien a su vez toma esta referencia de Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, ed. Francisco Garfías, Madrid, 1967, p. 375.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 54.

los labios míos”) de la “visión” contagia de frialdad y muerte al poeta: “Entonces / se emblanqueció mi vid como un lirio”. Los ejemplos podrían multiplicarse.⁵⁸³

En *Griselda* hace su aparición la simbología que habrá de determinar su muerte espiritual, que no física: el presentimiento, la lluvia que caldea el ambiente para recibir el desenlace, el olor de los jazmines y las madre selvas, el crepúsculo que “se desmadejaba”,⁵⁸⁴ entre los árboles, los relámpagos en el cielo ennegrecido y el caballo que no devuelve al amado, sino que regresa solo. Finalmente, los mozos entregan el cuerpo ensangrentado del novio: un requiebro del equino hizo que el hombre se estrellara contra un árbol; ahí muere la representación física del amor, el sufrimiento acampa para siempre, lo alimenta la necesidad de recuperar el pasado persiguiendo los recuerdos “queriendo recuperarlos, como si fueran los pedazos de un objeto roto que se quisiera reconstruir”.⁵⁸⁵ Esta escena contiene ecos de Horacio Quiroga; así como en *Dávila* se aprecia una inclinación hacia la recreación del entorno, en el cuento *El hijo*, de Quiroga se despliega la Naturaleza en la que aparecen el cielo, el clima y los ríos, la fauna y el terreno que envuelven historias de sufrimiento y muerte en la obra del escritor uruguayo. En *El hijo*, igual que en *Griselda*, se da una situación de enfrentamiento con la muerte a través de un accidente; en el caso del cuento de Quiroga, el padre va a buscar a su hijo de trece años quien ha salido por la mañana a cazar. “El sol, ya muy alto, continúa ascendiendo. Adónde quiera que se mire –piedras, tierra, árboles–, el aire enrarecido como en un horno, vibra con el calor. Un profundo zumbido que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vida alcanza, concentra a esa hora la vida tropical”,⁵⁸⁶ describe el padre. Después del mediodía, el padre, angustiado, va en su búsqueda. Vuelve con el hijo a quien echa el brazo sobre los hombros; la locura ha comenzado; la muerte por amor se cristaliza. El final del cuento nos inmiscuye en la condición recién adquirida, pues el hombre “sonríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bien amado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana”.⁵⁸⁷

El dolor, no cabe duda, es una emoción abierta al estatismo. Los personajes de Amparo *Dávila* permanecen ahí, royendo la pena, sabiendo que la única luz que guía su vida es la muerte. Quiroga se calza la locura como quien se adecua a un nuevo estado y sigue su ruta, sobre todo rumbo a la destrucción física. La Naturaleza lo transforma, pero también ejerce su

⁵⁸³ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, núm. 24. UCM, Servicio de Publicaciones, Madrid, 1995, p.196.

⁵⁸⁴ Ibidem, p. 55.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 53.

⁵⁸⁶ Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, ALLCA XX/EDUSP, España, 1996, p. 754.

⁵⁸⁷ Ibidem, p. 756.

poder y le impide acudir a los avíos de la Civilización. Horacio Quiroga muere de un cáncer de próstata tardíamente detectado.

El personaje de Griselda es la representación del futuro de Martha; ésta recuerda cuando quiso suicidarse al morir su novio, y Griselda le dice que la noche en la que llevaron a su novio ensangrentado, muerto, ella se arrancó los ojos y los arrojó al estanque de la finca en la que se desarrolla el cuento. El acto de arrancarse los ojos guarda una relación estrecha con el proverbio popular “ojos que no ven, corazón que no siente”, además de remitir al mito de Edipo, quien se arranca los ojos; el oráculo predijo a Layo, rey de Tebas, que tendría un hijo con Yocasta, quien lo mataría y se casaría con la madre. Al nacer el niño, Yocasta lo dio a un pastor para que se deshiciere de él, pero éste, movido por la compasión, lo entregó a otro pastor que lo llevó al rey de Corinto. Ya adulto Edipo mató a su padre en un altercado y se casó con Yocasta, su madre, sin conocer la predicción del oráculo. Tiempo después la peste invadió Tebas y Apolo declaró que no cesaría hasta purificar la ciudad con la muerte de Layo. Al darse cuenta de que Edipo era el culpable, Yocasta se suicidó y Edipo se sacó los ojos.⁵⁸⁸ Por su parte, Martha se asusta y decide huir entre el perfume –en ese momento– denso de las flores. Griselda deja de llorar, alza la cara y Martha ve “cientos, miles de ojos” representados en los lirios del estanque⁵⁸⁹ que, a partir de ese momento, la perseguirán eternamente, como un recordatorio de la muerte, en este caso, la del cuerpo físico por la ausencia del ser querido.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Jenny March, *Diccionario de mitología clásica*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 148-150.

⁵⁸⁹ Esta imagen se concreta en el Tzompantli estructura de la cultura mexicana, en la que se acumulaban los cráneos de los sacrificados para recordar su muerte por sacrificio. http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/8299994/Cultura-Mexica-Cultura-Azteca_.html

⁵⁹⁰ Así, también, la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (Uruguay, 1932-2004), integra en su prosa poético-erótica el símbolo del lirio y de algunos animales: “Deja tu comarca entre las fieras y los lirios. Y ven a mí esta noche oh, mi amado, monstruo de almíbar, novio de tulipán, asesino de hojas dulces. Así, aquella noche lo clamaba yo, de portal en portal, junto a la pared pálida como un hueso, todo llena de un mido irisado y de un oscuro amor”. (De *Humo*, “Los Papeles Salvajes I”).

“Al ver las cosas resolvió irse. No al jardín, ni al otro más lejano; ni a otro país ni a la muerte. Tomó otro método. Una mañana, en el alba, saltó del lecho, oíamos un silbido y un volido como de loro y de lechuza. Y se posó allá entre la sala y la cocina. Es decir, se veía dónde estaba y no se sabía dónde estaba. Quedó fija, pero, flotó. Flotó fija. Los rizos hasta el suelo, el batón rosado, el mantón rosado. Mamá le rezó, le preguntó: -¿Dónde vas? ¿Qué te pasa? ¿Frío? ¿Fuego? ¿Nieve? ¿No quieres comer, dormir, casarte? ¿Qué te duele? Primero, se ocultó todo a los vecinos. Luego, se llevaba a las visitas a ver eso. Poco ya recordaban de la infanta, pues, su actual estado desdibujaba la anterior presencia.

Hasta que empezó a tornarse un diseño, a desleírse; yo ví a mamá con un pincel reforzando el contorno; al fin, sólo se vieron ojos; mamá los circundaba fuertemente con un lápiz de oro y la ví con uñas como pinzas rasguñar el revoque y hurgar en los ladrillos. “Se fue”, dijo.

En el hogar crepitaban leños. Y cerca del techo volaron unas mariposas, como ebrias, como si hubiesen bebido algo oscuro y desconocido”.

“Vino atravesando los aires, la cara blanca como cubierta con un trapo, las alas negras, grandes, que parecían de águila, sobre las arboledas malditas, los pantanos. Semejaba un druida, un poeta, un designio; cruzó la ventana hasta donde ella dormía, los brazos y el pelo tocando el suelo; las piernas entreabiertas.

Él se aplicó, se adosó.

Y por alguna destreza suya hizo que ella siguiera dormida. Ella soñó que se había casado y ése era el minuto nupcial; entregó toda su sangra, con miedo y sin retaceos. Él sorbía por varios rumbos. Luego, se alzó, se

Si en un principio el cuento reflejaba a unos personajes de un físico atrayente, el final deja en la memoria visual y lectora, una especie de grabado en blanco y negro, una estampa con dos mujeres tristes. En *La belleza de los personajes tristes*, Mario Praz menciona una cualidad que en el siglo XVII se había tratado con levedad: la belleza en la realidad acre; en dicho universo pueden encontrarse las “hermosas mendigas, ancianas seductoras, negras fascinantes, cortesanas humilladas”.⁵⁹¹

Y así como encontramos a Sarah Louchette, “la pequeña judía bizca”, pariente lejana de la “bella de los ojos turbios”, y también de la “bella calva”, encontramos a la bella esquelética y a la hermosa negra. Esto resalta la intención estética de los cuentos, cuyos afanes no fueron los de crear belleza, sino encanto en el narrar, en el refocilarse en la propia desventura. Así, los personajes femeninos de Amparo Dávila deambulan, bellos al fin, por el paisaje desolado de los cuentos.⁵⁹² No obstante, la imagen de estos personajes sería adorada por Rossetti⁵⁹³, quien aunó la belleza dolorosa “exquisitamente romántica”⁵⁹⁴ que parecía irradiar un halo espectral.

En el relato de *Óscar*, aparece el amor que todo lo soporta. Mónica vuelve a vivir a la casa familiar conformada por Carlos Román, el padre, Cristina y Carlos, sus hermanos y la madre, que no tiene nombre en el cuento. En el sótano de la casa guardan a Óscar, hermano trastornado que toma el control de la vivienda y la familia desde la base. Este personaje corroe desde sus cimientos el amor y la unión familiar. Apenas lo soportan, es un padecimiento que todos sufren. Algunos serán presa del monstruo llamado Óscar, como el notario quien, después de que Mónica se ha instalado en casa, se ve obligado a bajar al sótano una noche a inyectar a Óscar quien sufre una profunda alteración provocada por el cambio, por la nueva presencia de su hermana. El notario no soporta tanto esfuerzo al tranquilizar a Óscar y muere de un paro cardíaco. Breves pero puntuales detalles nos dan pistas sobre los demás personajes, como el padre, a quien la banda municipal despidió con “sus vales favoritos: *Morir por tu amor* y *Tristes jardines*”. La madre, consumida por la vida que llevaba, fallece una semana después.

despegó, y pasó la ventana, por donde ya cruzaban flores fatales, recién hechas, rosas, dalias, camelias, bromelias, y miosotis, las plantas que dan bichos de luz... Él volaba con un rumor de otros mundos, de planeta, la cara blanca goteaba, las alas negras ondeando como si fueran a subir más alto que la luna. Iba molesto, azorado.

Ella, ya, definitivamente muerta, estiró las piernas y las retrajo, y el rostro, igual, abrió y cerró los ojos y estaba muerta.” (De *Mesa de Esmeralda*, “Los Papeles Salvajes II”)

Quiero resaltar la muerte en toda la obra de esta escritora, pues llama la atención el empleo de símbolos animales y florales, tal y como lo hacía Amparo Dávila, lo cual deja constancia de la gran influencia que en ellas ejercieron los modernistas, en especial su precursor hispanoamericano, Rubén Darío, quien proveyó a la literatura de un gran número de elementos como los animales y las plantas con vida propia, esto es, cargados de simbolismo, y constitutivos de una literatura erótica sin precedentes en aquella época.

⁵⁹¹Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, Acantilado, Barcelona, 1999, p. 102.

⁵⁹² En el apartado de *La belleza turbia de Baudelaire*, Mario Praz, pp. 96-114.

⁵⁹³ Pintor, poeta, ilustrador y traductor, cuyo verdadero nombre fue Gabriel Charles Dante Rossetti, quien nació en Londres el 12 de mayo de 1828.

⁵⁹⁴Op. cit., Praz, p. 410.

Nadie se acerca a ayudarlos, Óscar ahuyenta a la gente del pueblo. Una noche de verano la casa comienza a arder. El amor lúcido y claro, representado en los hermanos, se salva y deja morir a Óscar en la casa que se incendia. Ellos, tomados de la mano, se van sin decir nada. “Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada”.⁵⁹⁵ Dan la espalda a ese amor tóxico.

El cuento de *La carta*, comienza en primera persona del singular. Se la escribe a aquel quien le enseñó “el gusto amargo de la vida”.⁵⁹⁶ De la remitente solo sabemos que fue abandonada por el hombre con quien aprendió “la difícil disciplina de alejarme”.⁵⁹⁷

El siguiente fragmento es una declaración de intenciones, una poética de la muerte por parte de la autora de *Árboles petrificados*: “Yo nunca huí del amor [...] –declara–; me precipité siempre a ciegas en sus aguas; [...] y en ese empeño agoté la vida”.⁵⁹⁸

La carta que relata la muerte en vida del personaje está llena de símbolos, como los relámpagos que desgarran el cielo, que presagian tempestades, así la vida se cancela con el desprecio, el amor se coarta cuando muere el novio en *Griselda*. La luz representa la dicha, el día, el alba, la tierra conocida, el infinito, la realidad; la noche es representada por “el alumbrado mortecino, los automóviles con prisa, los transeúntes con el diario bajo el brazo y el cigarrillo consumiéndose entre los labios. Todo estaba igual.”,⁵⁹⁹ escribe ella. De nuevo se materializa el paisaje desolado de los cuentos ya mencionados de Amparo Dávila en los que retrata la muerte.

“No basta saber que el amor existe, –escribe en la carta– hay que sentirlo en el corazón y en todas las células. Saber darlo todo a manos llenas, pero recibir algo a cambio; una correspondencia del alma, aceite o leña, para alimentar el fuego”. Si esto no es posible –parece decir la autora–, entonces la muerte en vida se cumple en el cuerpo de quien padece el amor. *La carta* es un guiño al lector y a la muerte, es una carta póstuma, la despedida lo sugiere:

“Me voy. Te dejo contigo mismo, en ese mundo tan tuyo en donde no necesitas de nada ni de nadie para vivir, [...] tendrás que buscarme, como en la vez anterior y completar la historia... [...], los ojos nocturnos de los peces, en medio del silencio que me rodea cortado por sonidos de viento, de sombras y de agua, a través de la larga noche, siento recuperar tu rostro, tu voz, tus palabras..., sí, sé que algún día darás con estas rocas cubiertas de líquenes y musgos. Bajo ellas estoy yo”.

⁵⁹⁵Ibidem, p. 82.

⁵⁹⁶ Ibidem, p. 87.

⁵⁹⁷ Ibidem, p. 83.

⁵⁹⁸ Ibidem, p. 84.

⁵⁹⁹ Ibidem, p. 85.

Recuerda el poema *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz en el que los peces tienen su propia historia, son novelables, nos muestran la ruta hacia una lectura horizontal, “[...] los dormidos, siempre mudos, peces, / en los lechos lamosos / de sus oscuros senos cavernosos, / mudos eran dos veces; / y entre ellos, la engañosa encantadora / Alcione, a los que antes / en peces transformó, simples amantes, / transformada también, vengaba ahora”.⁶⁰⁰ Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, el pez es un ser psíquico que tiene un poder ascensional a lo inferior, a lo inconsciente; es el barco místico de la vida. Así como tiene un sentido fálico, también se le atribuye un estricto simbolismo espiritual. Su forma alargada de huso –refiere Cirlot– es una suerte de “pájaro de las zonas inferiores”, símbolo del sacrificio y de la relación entre el Cielo y la Tierra. Por la abundancia de sus huevos, es símbolo de fecundidad. Con los mudos peces del agua Sor Juana simbolizó “el reposo físico al que se entregan los seres constituidos por los elementos naturales”.⁶⁰¹ Finalmente, Amparo Dávila muestra su tumba hecha con rocas cubiertas de hierba que se mece con el vaivén del agua.

El abrazo es el cuento más poético de *Árboles petrificados*, utiliza metáforas (“tejer recuerdos”), metonimias (“el largo chirrido, como un doloroso lamento, de una puerta que el viento abrió”)⁶⁰². Raquel se casa con el mejor amigo de Marina y ésta enferma de melancolía hasta acabar consumida, muerta en vida. Amparo Dávila va construyendo el personaje de Marina a través de sus expresiones: “Nunca creí ser capaz de amar tanto”, le dice a Raquel. De nuevo, la muerte por amor se revela en los cuentos de Amparo Dávila. Marina es un ser atormentado, que se recrea en el pasado, ingrediente mortal para los que son proclives a las enfermedades del espíritu; ella guarda cartas, fotos, un pañuelo, flores secas, y va a esos recuerdos para colmar el vacío del presente insustancial con la esencia de los objetos que constituyen su pasado. Al observar los objetos y reconstruir su vida pasada, una oleada de síntomas reviven en carne propia aquello ya caduco, como su relación con *él*, el novio de Raquel. En *Anatomía de la melancolía*, Robert Burton describe el estado de inanición afectiva como un “tormento tan grave [...] que les quita el apetito, el deseo de vivir, extingue todos sus placeres, causa profundos suspiros y gemidos, lágrimas, exclamaciones [...] les deja gimiendo,

⁶⁰⁰Selección e introducción de María Luisa Pérez Walker, Editorial Universitaria, S.A., Santiago de Chile, 1993, p. 184.

⁶⁰¹José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz. (Lectura barroca de la poesía)*, Editorial Renacimiento, España, 2006, p. 173.

⁶⁰²Ibidem, p. 114.

himplando y con muchas congojas amargas”.⁶⁰³ Amparo Dávila plasma el sufrimiento en *El abrazo* con verdadera emoción lírica:

“[...] déjame que te cuente de esas eternas noches en que te llamaba hasta quedar sin voz y sólo un ruido áspero y seco salía de mi garganta enronquecida, y en que sublevaba por no verte más, me golpeaba furiosamente contra los muros y las cosas hasta caer desfallecida y muerta de desesperación sobre la cama”.⁶⁰⁴

Uno de los rasgos de la muerte por amor en la literatura es la de los personajes: “los más serios y pacientes son arrastrados furiosa e inexorablemente por la pasión de la tristeza [...]; se olvidan de lo que son, y lloran como niños durante muchos meses seguidos”.⁶⁰⁵ Una vuelta de tuerca en la historia se da cuando Marina le abraza a *él* para felicitarlo el día de la boda. Marina llora, lo mira a los ojos y le dice “Es absurdo, ¿no crees? [...], pero en los ojos de él y en el mutuo temblor del brazo vio que no era absurdo y que la vida comenzaba para los dos en ese instante...”. El resumen de Marina produce extrañamiento en el lector, quien sabe que acude a una escena escalofriante: ya no es compañero de Marina, el lector se convierte en juez y huye del camino de la locura por el que Marina lo ha conducido; en este punto se transforma la condescendencia del lector en una estampida hacia la razón, produce una búsqueda de coherencia, un punto de apoyo, una certeza. A partir de ahí, el lector se hará cargo de su destino, habrá que encontrar su ecuanimidad, un término medio desde el cual seguir el hilo de la historia y su protección ante esta escena de locura por parte de Marina. Ya no se es testigo y parte de *El abrazo*, uno toma distancia y busca con desesperación un punto en el que seguir siendo un simple espectador y no involucrarse más en esa historia de locura y muerte. El lector ya está implicado, ya es partícipe y colaborador de la historia: sus ojos dan vida a los personajes y a lo que les acontece. Marina imagina y comparte con un exceso de grafismo cómo sería morir de amor: “habría sido hermoso haber muerto así: las manos enlazadas, las bocas unidas, una sola respiración, un solo estremecimiento y, después...”⁶⁰⁶ Los aromas, como sucede en otros cuentos, cobran relevancia, son “como los recuerdos, se quedan para siempre”.⁶⁰⁷ Al final del cuento, Amparo Dávila deja libre al lector, le confiesa que todo ha sido producto de sus recuerdos y que, aunque lo son, la enfermedad de la muerte por amor sigue consumiéndola, pues no come, no duerme y ha enflaquecido. El cierre del cuento deja

⁶⁰³ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 184.

⁶⁰⁴ Ibidem, p. 121.

⁶⁰⁵ Ibidem, p. 185.

⁶⁰⁶ Amparo Dávila, *Árboles petrificados*, Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 117.

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 117.

abierta la incógnita de si el lector es el amado o si hay un amado real dentro del cuento. Las últimas palabras de Marina tienen un tinte mortal, como mencionaba, no se sabe si pide al lector o al personaje masculino que no se entristezca y opine, “aún puedo darte el mismo amor, el mismo placer, ven ya, amor, ven, abrázame fuerte”, y tal vez el lector ha quedado prendado, no tendrá más opción que rastrear la huella de Amparo Dávila en otros relatos.

El cuento *Árboles petrificados* es el colofón de la más pura representación de la muerte por amor. Comienza con un “Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan”.⁶⁰⁸ El relato es una declaración de principios, una poética amatoria llena de símbolos que recaen en la lluvia, la medianoche, el rumor de las campanas que representan la ausencia y la muerte, en el viento helado, las calles solitarias, el viejo jardín, los pájaros que revolotean entre las ramas y las nubes que ocultan a medias la escena creando un estado de irrealidad. El universo amatorio de Amparo Dávila se condensa en este último relato que da título al libro en el que sugiere, sino afirma que “los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...”.⁶⁰⁹ Finalmente, y como amparo ante lo ineludible, el morir de amor es un acto de permanencia voluntaria.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, FCE, México, 2009, p. 243.

⁶⁰⁹ *Ibíd.*, p. 128.

⁶¹⁰ Concepto tomado de *Morir de amor. Permanencia voluntaria*, UNAM, México, 2005.

7. La muerte y el erotismo

Dentro de poco vas a ofrecer estas páginas a los desconocidos como si extendieras en la mano un
manejo de hierbas que tú cortaste.
Ufano y acongojado de tu proeza, regresarás a echarte al rincón preferido.
Dices que eres poeta porque no tienes el pudor necesario del silencio.
¡Bien te vaya, ladrón, con lo que robas a tu dolor y tus amores! ¡A ver qué imagen haces de ti mismo
con los pedazos que recoges de tu sombra!

Jaime Sabines, *Dentro de poco vas a ofrecer...* (De 'Diario semanal y poemas en prosa')

7.1 Erotismo

Partiremos de definir que es el erotismo para Freud, padre del psicoanálisis, cuya teoría está basada en la premisa de que los síntomas histéricos y neuróticos tienen su origen en sucesos de precoz experiencia sexual acaecidos en la infancia: el término *eros* designa las pulsiones de vida, connota su dimensión sexual y evita así reducir la sexualidad a la genitalidad. Según Freud, el eros es un aumento de la sexualidad producto de la represión⁶¹¹ (ver *El malestar en la cultura*). La sexualidad para Freud tiene varias formas perversas. Las manifestaciones que no tienen función procreativa, son tabúes como perversiones. Como se puede ver, eros y sexualidad están unidos y se insertan dentro de lo prohibido y establecido. La perversión corresponde a una impureza, propiamente.

La página 199 del libro de Bataille *El erotismo* es una lámina en la que aparecen tres cuerpos blancos con cabello rizado, rubio, y un taparrabos cubriendo el sexo; los cuerpos yacen en el suelo con las entrañas destrozadas, manando sangre. Un guerrero cubierto desde el cuello hasta los tobillos, sosteniendo un escudo, los vigila. En la parte superior, cinco hombres de piel bronceada o morena, cubiertos con taparrabos blancos y diadema o tiara con una especie de vírgula o caracola al frente y plumas sujetan por cada una de sus extremidades a un hombre desnudo, blanco, cabello blanco y rizado; el quinto hombre sostiene una daga enorme, blanca, cubierta de sangre que pende sobre el hombre tendido, partido por la mitad de donde mana abundante sangre en forma de gotas alargadas como vírgulas, lenguas de fuego, o en forma de tepalcates, esos batracios prehistóricos que viven en las aguas estancadas de la región de México y a los que Julio Cortázar dedicó un cuento de nombre *Axolotl*. Este acto, como después se sabe, es un sacrificio humano. Proviene de México. Es, dice el anverso del grabado,

⁶¹¹Véase 'La represión' en Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. 153-165.

la “Iluminación de un manuscrito (*Codex Vaticanus* 3738, fol. 54 vº, biblioteca Vaticana), realizada, al principio de la ocupación española, por un azteca, que debió, en su juventud, haber sido testigo de ello”.⁶¹² En el siguiente párrafo que acompaña al primer texto se lee lo siguiente: “Es generalmente un acto de sacrificio el concordar la vida con la muerte, dar a la muerte el resurgimiento de la vida, a la vida la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte. Es la vida vinculada a la muerte, pero en el mismo momento, la muerte es signo de la vida, abertura a lo ilimitado”.⁶¹³ Pero lo que resalta Bataille es el hecho de que en el sacrificio que admiramos –porque lo admiramos, pues no es usual ver un *codex* con imágenes de hombres de piel blanca tendidos en el suelo, masacrados– el fondo de la historia gráfica es que “la víctima era elegida de tal manera que su perfección acabase de hacer sensible la brutalidad de la muerte. La belleza humana, en la unión de los cuerpos, introduce la oposición de la humanidad más pura y de la animalidad asquerosa de los órganos”.⁶¹⁴ Para ejemplificar la paradoja existente en la tríada de erotismo, fealdad del acto y belleza, Bataille cita a Leonardo da Vinci en su obra *Cuadernos* en donde éste señala que “El acto de emparejamiento y los miembros de los que se sirve son de una tal fealdad que, si no hubiese la belleza de los rostros, los adornos de los participantes y el impulso irrefrenado, la naturaleza perdería la especie humana”.⁶¹⁵ Aunque Bataille acota: “Leonardo no ve que el atractivo de un hermoso rostro, o de un hermoso vestido, interviene en la medida en que ese hermoso rostro anuncia lo que el vestido disimula”.⁶¹⁶

Dice Bataille que en la búsqueda de la belleza hay un esfuerzo por acceder a ella y buscar su continuidad, pero al mismo tiempo uno se esfuerza por escapar de ella. Jamás deja de existir ese “esfuerzo ambiguo”, como lo llama Bataille, y en ese esfuerzo ambiguo es donde anida el engranaje que cultiva el erotismo. Pero esta multiplicación es un exceso que desemboca en el desbordamiento. El ser está habituado a un límite, y si ese límite dejara de existir el horror haría presa de nosotros. Luego entonces, dicho horror radica en pensar que ese límite deje de existir. Aún así, “el límite no se da más que para ser excedido”,⁶¹⁷ declara Bataille. El miedo y la evitación de transgredir los límites hacen que los franqueemos.

⁶¹² Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1982, p. 199.

⁶¹³ Ibidem, p. 199.

⁶¹⁴ Ibidem, p. 202.

⁶¹⁵ Ibidem, p. 202.

⁶¹⁶ Ibidem, p. 202.

⁶¹⁷ Ibidem, p. 201.

7.2 La gaviota, el gato y la muerte

Ahora, si bien es cierto que el espíritu humano se adentra cada vez más en aquello que antes le horrorizaba, sus movimientos eróticos le aterrizan, a decir de Bataille, “se teme sin cesar a sí mismo”.⁶¹⁸ No obstante, en la literatura mexicana se observa un acusado empleo del erotismo, especialmente en Juan García Ponce, quien se busca a sí mismo a través de la experimentación del erotismo involucrando e integrando al lector como un testigo silencioso pero activo. Activo en el sentido de que sin lectura no hay obra, y la obra se cumple al hacer eco en el otro, esto es, en el lector. Si una obra no logra transmitir su mensaje, si no provoca un movimiento interno en el que la observa, entonces esa obra va a formar parte del cementerio de los actos fallidos. Del creador, en este caso el escritor, no importa tanto lo que escribe sino lo que revela.

Para hablar de Juan García Ponce es obligado hablar de la belleza. Para Bataille, “si la belleza, cuya perfección rechaza la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha animal. Es deseada para ensuciarla, no en sí misma, sino por la alegría saboreada en la certeza de profanarla”. Si no fuera por esta declaración, el averno al que nos conduce García Ponce sería insondable. Hace falta Bataille para esclarecer el milagro del erotismo, y se señala que es un milagro por la belleza del acoplamiento de adjetivos que dan como resultado ambientes y situaciones difícilmente expresadas por su carácter desvinculado de aquello que en verdad se desea expresar.⁶¹⁹ Todo lo anterior tiene que ver con la belleza que García Ponce logra en su obra. Baste tomar como ejemplo *La Gaviota*, cuento cercano a la nouvelle, y que forma parte del libro de cuentos llamado *Encuentros*. Octavio Paz, con ese discernimiento y clarividencia que le caracteriza, escribió que Juan García Ponce fue un “novelista que escribe ensayos”⁶²⁰ [...] *precipitados*, en el sentido químico de la palabra, de sus fábulas, sus invenciones y sus obsesiones”.⁶²¹ Más adelante, Paz deshebra tal estado de la cuestión, escribe sobre Ponce que sus relatos están escritos “en una prosa que fluye pausada como el correr idéntico de días felices, con remansos de sombras, claridades súbitas y

⁶¹⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1982, p. 15.

⁶¹⁹ “En *Historia de la sexualidad*, Michael Foucault ha demostrado que la preocupación por el sexo empezó dentro de la cotidianidad de la antigua Grecia, donde los médicos prescribían, además de normas alimentarias, cómo encontrar el goce sexual “sin que resulte de ello ningún desorden”. En *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal* (Redalyc), Juan Antonio Rosado Zacarías, “El erotismo en la obra de Juan García Ponce”, *Contribuciones desde Coatepec*, julio-diciembre, año/vol. IV, número 7, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, pp. 11-43.

⁶²⁰ Juan García Ponce, *Encuentros*, FCE, México, 2001, p. 4.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 4.

vibraciones secretas. Luz sobre el mar: palpitación de olas, pechos, espaldas, vientres, muslos. Mundo regido por dos sentidos: el tacto y la vista”.

El ensayo proviene del latín tardío *exagium*, esto es, el acto de pesar algo, además de relacionarse con la palabra ‘ensaye’, que no es otra cosa mas que ensayar, probar la calidad o bondad de los metales, por ejemplo; así es que ensayo es el acto de reconocer y examinar la bondad de una idea propia, ya que al ensayo lo define la actitud del escritor ante el mismo. Al ser el ensayo producto de la reflexión y la meditación, se aquilata su exploración y su audacia; no hay ensayo sin aventura de pensamiento.

Volviendo a las características de la obra de García Ponce, el cuento *La Gaviota*, además de ser un cuento erótico, es un ensayo sobre la luz, sobre el silencio, sobre el agua, sobre la prestidigitación de las relaciones humanas. Al decir prestidigitación me refiero a la analogía que existe en un hombre y una mujer, y sin embargo se duda de tal diferencia en la obra de García Ponce, pues los papeles se invierten, el personaje narrador posee una sensibilidad propia de la mujer y ésta actúa con la psicología propia de un hombre. Si observamos la cuentística del autor nos damos cuenta de que en él se manifiesta no el sentimiento, como señala Paz, sino un instinto, “algo en lo que no interviene la cabeza sino la sangre”.⁶²²

Juan García Ponce es eminentemente un ser inclinado hacia la belleza, a la descripción de esta, a su desentrañamiento y al regodeo en sus formas. Es un autor minimalista, si se entiende el minimalismo como lo concibe David Bachelor, que lo define como aquello de “aspecto aproximadamente geométrico, vagamente austero, más o menos monocromático, y generalmente abstracto”.⁶²³ No es la intención que esta tesis se introduzca en la historia del arte, pero sí tomamos a este para de alguna manera explicar nuestros fenómenos (¿hallazgos?) literarios. Por eso las semejanzas en la obra de Ponce pesan más que las diferencias, aunque son tan valiosas que tienen que ser discutidas por separado. Entendemos que llamar objetuales a las obras de Ponce conlleva ciertas dudas, aunque nos atrevemos cobijados por lo que declaró en una entrevista el pintor Franz Stella: “Mi pintura se basa en el hecho de que sólo lo que puede ser visto allí *está* allí. Eso es un objeto. Lo que ves es lo que ves”.⁶²⁴ Baste decir que la objetualidad de Stella era “un producto combinado de un diseño repetitivo, ‘descentrado’, repetido sobre toda superficie y continuo y una superficie en su mayor parte

⁶²²Ibidem, p. 7.

⁶²³ El concepto fue aplicado a obras tridimensionales surgidas entre 1963 y 1965 ejecutadas por artistas establecidos en Nueva York. El arte minimal o minimalista se ha estirado para cubrir un amplio marco de escultura y pintura y otras formas de arte, señala David Bachelor, en *Movimientos en el arte moderno. Serie Tate Gallery. Minimalismo*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1999, p. 7.

⁶²⁴ Ibidem, p. 16.

monocromática”.⁶²⁵ La deshumanización y materialización de la superficie fueron las características de una amplia esfera del arte y de la escritura crítica de ese momento. Así es que Juan García Ponce extiende con cuidado el erotismo, la sexualidad bosquejada, apenas contenida sobre el lienzo en blanco de la página; no es el amor lo que lo hace vivir, sino el erotismo llevado hasta los bordes de la muerte. Su erotismo es horizontal, transgrede normas, preceptos, los prejuicios son en este caso los márgenes de su deseo, aunque el deseo se escurre entre los intersticios de la banalidad, y decimos banalidad porque el exterior, los objetos y las personas, aquellos personajes secundarios, son eso, accesorios, aledaños, pobladores secundarios de sus narraciones, pura escenografía, goznes que sirven para que la historia gire, se mueva y avance hacia la tumba de los deseos y de la inmortalidad. Dentro de la horizontalidad de la arquitectura garciaponciana se erigen estructuras verticales sobre un fondo blanco, luminoso. La verticalidad corpórea de Ponce se manifiesta en construcciones gramaticales como el “interminable cuello de ella”, “pestañas tan largas y negras como su pelo”,⁶²⁶ frente larga, pómulos salientes y el “largo cuello curvado”.⁶²⁷

Los cuentos *El gato* y *La Gaviota*, son unidireccionales, desarrollan un acusado sentido de la observación, los cuentos están supeditados a su desarrollo a través de signos verbales, pues eso es la literatura, y más adelante con una perspectiva psicológica que involucra al lector en un grado que va más allá de un simple divertimento, pues los cuentos de Ponce conllevan a un análisis individual del lector una vez finalizada su lectura. Sus personajes femeninos no son conflictivos, no seducen, al contrario, se entregan desnudos al juego perverso que el escritor proyecta como un arquitecto sobre un plano. Los personajes y el lector son hombrecillos echados al azar sobre un laberinto del que se sale, sí, pero transformados. En el cuento de *La Gaviota*, Katina, adolescente alemana, es un ser independiente conectado a Luis, Ludwig, a decir de Katina, por medio de los silencios que él produce dentro de la historia. Son silencios llenos de ruido, como veremos más adelante. Ella, Katina, es una mujer masculinizada: magra, alta, cabello largo, lacio, negro, ojos azules, “esa figura tan delgada como la suya y no menos alta que él”, al fin y al cabo eran “dos lobeznos inquietos que se vigilan mutuamente aunque pertenezcan a la misma manada, con los músculos en tensión, conteniendo apenas el impulso de saltar”.⁶²⁸ Asimismo, en el cuento de *El gato*, un ser “silencioso, pequeño y gris” –adjetivos se repiten durante el cuento–, observamos que ella, el personaje que no tiene nombre y que existe gracias a la mirada de D, es una mujer de quien

⁶²⁵Ibidem, p. 17.

⁶²⁶ Juan García Ponce, *Encuentros*, FCE, México, 2001, p. 50.

⁶²⁷ Ibidem, p. 50.

⁶²⁸ Ibidem, p. 50.

solo resalta su cuerpo largo, fino, casi asexuado: sin curvas ni senos prominentes, “como si el único motivo de su existencia fuese que D lo admirara y en realidad no le perteneciera a ella, sino a él y tal vez a los mismos muebles de departamento y hasta a las inmóviles ramas de los árboles de la calle”;⁶²⁹ al igual que Katina, su cabello es oscuro y no muestra el rostro en el cuento, excepto cuando la mujer bisagra se manifiesta para dar un nuevo aliento a la contemplación que García Ponce mantiene sobre la escena a manera de un cuadro:

“¿Qué vamos a hacer con él –dijo la amiga, envuelta todavía en la toalla, haciendo a un lado su pelo castaño para mirar al gato con una mezcla de cariño y duda, como si hasta entonces advirtieran que a partir de la inocente broma inicial había estado todo el tiempo con ellos.

–Nada –dijo D con el mismo tono casual–. Dejarlo otra vez en el pasillo”.⁶³⁰

Fin de la escena. Después D toma en brazos al gato y lo deja “descuidadamente en las escaleras”.⁶³¹

La escritura pictórica garciaponciana guarda estrecha relación con las imágenes que Ingmar Bergman construye y despliega en su autobiografía *La linterna mágica*. Ambos, desdobl原因 una obra ejecutada a base de luz. García Ponce extiende al personaje sobre la mesa y lo disecciona:

“A veces la cara de ella permanecía oculta en la almohada y su pelo, castaño oscuro, ni largo ni corto, casi impersonal en su ausencia de relación con las facciones del rostro, remataba el prolongado trazo de la espalda que se iba estrechando hacia abajo hasta perderse en la amplia curva de las caderas y el firme dibujo de las nalgas. Más allá estaban sus largas piernas, separadas una de la otra en un ángulo arbitrario, pero estrechamente relacionadas. Entonces para D el cuerpo de ella tenía casi un carácter de objeto”.⁶³²

La soledad de García Ponce nunca es una soledad completa, siempre lo visitan sus amigas, siempre se encuentra a alguien, y es a través de ese alguien como el autor cobra vida; permite a sus personajes ser sin dejar él de existir, nunca le roban por completo el protagonismo, él es quien maneja los destinos de sus personajes, es él y sus obsesiones, nadie lo sustrae del goce y del sufrimiento que esa experiencia le provee; “su soledad no era

⁶²⁹ Ibidem, p. 16.

⁶³⁰ Ibidem, p. 27.

⁶³¹ Ibidem, p. 27.

⁶³² Ibidem, pp. 16-17.

completa –escribe– una amiga lo visitaba casi diariamente y se quedaba todos los fines de semana”, pero nada más. Los personajes accesorios, secundarios, no se quedan, son móviles, los utiliza solo para construir sus historias, aparentemente no le hacen tanta falta. “Los dos se entendían bien –dice–, incluso puede decirse, si eso tiene importancia, que se querían, aunque fuera en un plano condicionado por sus cuerpos que a los dos, por lo menos, parecía bastarles”. Juan García Ponce construye el erotismo con imágenes palpables, los colorea de luz, utiliza los primeros planos y con ellos modela la empatía recíproca que ellos guardan:

“Para D siempre era motivo de un renovado placer poder mirar desde casi todos los ángulos del pequeño departamento, en las horas muertas que se extendían frente a ellos los domingos por las mañanas, el cuerpo desnudo de su amiga extendido indolentemente sobre la cama, cambiando una postura atractiva por otra postura atractiva que siempre acentuaba aún más esa desnudez a la que había casi procaz la conciencia, por parte de ella, de que él la estaba admirando y gozando con la exposición de su cuerpo”.⁶³³

Pero va más allá, se interna en el detalle del trazo:

“Pero también cuando estaba de frente, dejando ver sus pechos pequeños con sus vivos pezones y la rica extensión plana del vientre, en el que apenas se sugería el ombligo, y la zona oscura del sexo entre las piernas abiertas, el cuerpo tenía algo remoto e impersonal en la buscada facilidad con que se olvidaba de sí mismo y se entrega a la contemplación”.⁶³⁴

En el cuento de *La Gaviota* igual se entrega a una descripción pictórico-metafísica, es un artesano de los reflejos que la luz pide y traza sobre el texto. Su mano es quien elabora los destellos que el deseo necesita; los adjetivos pueblan la hagiografía, las transparencias que apreciamos en “la delgada blusa sin mangas mostrando el no menos hermoso dibujo de sus brazos”.⁶³⁵

“Sobre el **delicado** murmullo del mar, sólo **luz**, una luz **única**, **intangible**, bajo la que **desaparecían** los colores y las formas.

El mar no era más que el **espejo** sobre el que **brillaba** de pronto, en la cresta de alguna suave ondulación, el **vacío luminoso** del cielo y su tenue movimiento se **perdía** sin ninguna transición en el **brillo ardiente** de la arena limitada en el lado contrario por la franja **incolora**

⁶³³Ibidem, p. 16.

⁶³⁴Ibidem, p. 17.

⁶³⁵Ibidem, pp. 47-48.

también de los arbustos, que no parecían pertenecer ni al agua ni a la tierra y detrás de los cuales no se extendía más que el **espacio sin fronteras** del cielo.

[...] en medio de la **radiante luminosidad**, el vuelo de la gaviota hacía tangible la **ingrávida textura** del **aire**, como si su **blancura deslizante** negara la otra realidad de lo **blanco**; presente a pesar de que ninguno de los dos se había vuelto en ningún momento a mirarla y la gaviota no los había adelantado nunca, como si sólo escoltara la **ignorancia** del motivo de los movimientos de ellos”.⁶³⁶

Son, fueron, “tres días deslumbrantes” en los que la luz acopla el erotismo a la retina del lector. En las páginas hay destellos, auroras boreales monocromáticas, que van y vienen en un movimiento marino que sirve de fondo y en el que se recortan las figuras humanas de Ponce.

La mayoría de las mujeres de Juan García Ponce son personajes con disponibilidad sexual, que no actúan el ritual simbólico del enamoramiento. No son mujeres estables, fijas, seguras, inamovibles, tradicionales, son mujeres que responden al deseo que su cuerpo propicia. El deseo de estas mujeres es la tinta blanca que devela a los personajes del cuadro. Sin el deseo, los personajes son seres anodinos, insípidos e insustanciales. En los cuentos de Ponce no hay seducción, pues según Jean Baudrillard, “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”,⁶³⁷ y Ponce lo que anhela es reproducirse, no le interesa lo incorpóreo, la ilusión. Se distancia del objeto para “evitar la confusión en el contacto”,⁶³⁸ señala Blanchot, aunque, recalca, “la fascinación es la pasión de la imagen”.⁶³⁹

Por otro lado Juan García Ponce hace una crítica de las parejas que buscan la seguridad, la estabilidad, representadas en los padres de Luis (Dwig) y Katina, a quienes simplemente se refiere como “los padres” o “los mayores” quienes hablan a veces en sus lenguas o en la del otros, en este caso, inglés, lengua común a ambos, o alemán, creando con ello confusión en la lectura del texto o distracción para despegar un poco la vista de Katina y Dwig personajes imantados de una atracción irresistible para el lector. El escritor se vale de ellos para rozar la perversión: Katina, bella, vestida con un bikini “minúsculo” se sienta en las piernas del padre mientras Dwig observa o corre a besar cerca de la boca al padre. El erotismo, como se ha

⁶³⁶Decidimos transcribir un párrafo tan extenso, debido a que el texto está lleno de referencias constantes a la luz y a lo etéreo del ambiente, escenario en el que el erotismo crece. Op. cit. ‘La Gaviota’ en *Encuentros*, p. 48.

⁶³⁷ Jean Baudrillard, *De la seducción*, Elena Benarroch (trad.), Red Editorial Iberoamericana (REI), México, 1990, p. 69.

⁶³⁸Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Vicky Palant y Jorge Jinkis (trads.), Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 25.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 26.

mencionado, tiene que ver con la trasgresión o profanación de un interdicto, pero la profanación, en sí, es inteligible para nosotros, dice Bataille. Con todo lo anterior, y según la teoría de Bataille, “cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha”.⁶⁴⁰

“El mar estaba ligeramente revuelto”,⁶⁴¹ anuncia el texto de *La Gaviota*. “Una de esas mañanas de domingo en que ella dormitaba sobre la cama, D escuchó a través de la puerta cerrada del departamento unos maullidos lastimosos, insistentes, que rodaban sobre sí mismos hasta convertirse en un solo, monótono sonido. D se dio cuenta, sorprendido, de que era la primera vez que el gato mostraba de esa manera su presencia”,⁶⁴² anuncia el cuento de *El gato*, y el lector es testigo de que algo tremendo va a suceder, el hilo tenso de la narración se sostiene entre dos polos, por un lado, el deseo de Dwig de estar cerca de Katina y no tener la certeza de que ella también lo desea, y por el otro, la evidencia del cuerpo y el deseo que tensa sus cuerdas a través de frases como “la fuerte brisa que soplaba desde el mar hacia la tierra ceñía el delgado vestido de algodón de ella contra sus piernas y cuando, sin avisarle a él, se sentó de pronto sobre la arena para descalzarse, la falda resbalando sobre sus muslos los dejó descubiertos por completo”.⁶⁴³ “El tacto y la vista –escribe Paz– son los servidores del deseo”.⁶⁴⁴

El autor se apoya en la naturaleza y sus manifestaciones para gestar y dotar de peso al conflicto que, en este caso es un erotismo vívido, cargado de desencuentro: el personaje principal no logra *tocar* físicamente al personaje Katina, no logra poseerla, pues ella siempre está esquivando el monopolio que Dwig quiere ejercer sobre ella. La naturaleza, decía juega un protagonismo fundamental como cuando escribe: “el mar estaba ligeramente revuelto aún y las olas manchadas de algas rompían con fuerza sobre la arena en al que se secaban las mismas algas. [...] Ella mirando hacia el mar; él hacia las casas [...]” El mar es símbolo de misterio, enigma, Dwig no sabe qué siente Katina hacia él; el mutismo de ésta lo irrita.

El erotismo y perversión de Ponce se resuelve en escenas como esta:

“En tanto, en la cama, bajo su mirada y la del gato, su amiga cambió de posición estirando una de sus largas piernas para pegarla a la otra y rodeando con un brazo la almohada sin levantar la cabeza de ella ni permitir que el pelo castaño se hiciera a un lado para dejar ver el rostro”.⁶⁴⁵

⁶⁴⁰ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1982, p. 202.

⁶⁴¹ Juan García Ponce, *Encuentros*, FCE, México, 2001, p. 53.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 18.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

El erotismo de Ponce no tiene rostro, las mujeres son el pretexto elegido por él para desarrollar su propio regodeo en el lenguaje y en la explotación del deseo del otro, en este caso, del lector. En varias escenas de sus cuentos las mujeres tienen que quitarse el pelo que cubre su cara, y enseguida siguen su curso sin posibilidad alguna de intimar más con ellas, a menos que sea bajo el bolígrafo de García Ponce. Es por eso por lo que el *El gato*, nos permite transmutar hacia ese animal para sentir lo que la mujer del cuento siente:

“Ya nunca lo acariciaba, sino que esperaba sus caricias y cuando se quedaba dormitando, desnuda y con él a su lado, al abrir los ojos después del sueño sentía también, como algo físico, cubriéndola por completo, la mirada fija de los entrecerrados ojos amarillos sobre su cuerpo y entonces necesitaba sentir a D junto a ella de nuevo”.⁶⁴⁶

Los ojos del gato son una especie de escáner que absorbe y guarda dentro de sí la foto del recuerdo, la imagen ya aprehendida de la mujer desnuda:

“De vez en cuando, ella lo acariciaba y él entrecerraba los ojos hasta convertirlos en una delgada línea amarilla [...], escondiendo la cabeza entre sus pechos o estirando lentamente las patas sobre su vientre”.⁶⁴⁷

Lo único que el autor desea es satisfacer su propio deseo. Los personajes femeninos son en función de la medida de sus formas físicas, más no de sus necesidades afectivas. “La seducción —el cuerpo— es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida. Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed [...]. El espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción”.⁶⁴⁸ (La frase entre líneas es mía).

García Ponce, a través de la mujer de *El gato* nos confiesa:

“Ella no sabía nada de él, como si cada uno de sus actos se situara en el extremo de una cuerda tensa y vibrante que él sostenía del otro lado y en cuyo centro no había más que un vacío

⁶⁴⁶Ibíd., p. 29.

⁶⁴⁷Ibíd., p. 28.

⁶⁴⁸Jean Baudrillard, *De la seducción*, Elena Benarroch (trad.), Cátedra, Madrid, 1998, p. 67.

imposible de llenar. [...] Y entonces era el gato, la presencia del gato, la que llenaba ese vacío que parecía abrirse inevitable entre los dos. De algún modo, él los unía definitivamente”.⁶⁴⁹

“*Trompe-l’oeil*, espejo o pintura, –dice Jean Baudrillard en ‘I’ll be your mirror’ de *De la seducción*– lo que nos embruja es el encanto de esta *dimensión menos*. Lo que crea el espacio de la seducción y se convierte en causa de vértigo”.

Los animales son necesarios en la obra de Ponce para cometer la “lascivia algofílica” como la llama Praz⁶⁵⁰ que, si bien se refiere al sadismo, el erotismo perverso encajaría bien en el término, aun cuando el erotismo es un estado etéreo, en el que la carne podría estar excluida. El gato negro se asocia a las tinieblas y a la muerte,⁶⁵¹ es un símbolo de la traición⁶⁵² de fama predominantemente negativa, su ojo se consideraba engañoso por ser cambiante ante la incidencia de la luz sobre él; por su capacidad para cazar, aún en la oscuridad, ganó la fama de estar relacionado con los poderes de las tinieblas. En la psicología es el animal típicamente femenino, animal de la noche.⁶⁵³ El gato gris de Ponce está entre la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, Eros y Tánatos. La gaviota para José Hierro era símbolo de luz, de recogimiento y paz: “La gaviota sobre el pinar. / (La mar resuena) / Se acerca el sueño. Dormirás”. (*Canción de cuna para dormir a un preso*).⁶⁵⁴ En esta encrucijada, / flagelada por vientos de dos ríos / que despeinan la calle y la avenida, / pisoteada su negrura por gaviotas de luz, / descienden las palabras a mi mano, / picotean los granos de rocío, / buscan entre mis dedos las migajas de lágrimas. (*A orillas del East River*).⁶⁵⁵

El gato provoca en D una especie de agonía; éste enferma de fiebres y solo alcanza a percibir que el gato y ella tienen una relación que va más allá de la fascinación por la figura animal. Entre sopores, sueños largos y profundos, alcanza a percibir que era el gato el que llenaba ese vacío que “parecía abrirse inevitable entre los dos. De algún modo, él (el gato) (el paréntesis es mío) los unía definitivamente. [...] Ella buscaba de la misma manera el cuerpo de él, hasta que volvía a dejarlo solo en la cama y reiniciaba sus oscuros movimientos por el departamento, prolongando la unión por medio de la quebrada percepción de ellos que la fiebre le daba a D”.⁶⁵⁶ Al final del cuento, el gato desaparece para volver a aparecer cuando ellos ya

⁶⁴⁹Ibíd., p. 30.

⁶⁵⁰Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, Acantilado, Barcelona, 1999, p. 423.

⁶⁵¹Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, España, 2007, p. 219.

⁶⁵²Doctor D.V. Joaquín Bastús, *Diccionario histórico enciclopédico*, Barcelona, 1862, p. 22.

⁶⁵³Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 209.

⁶⁵⁴José Hierro, ‘Canción de cuna para dormir a un preso’ en *José Hierro para niños*, edición preparada por Yolanda Soler Onís; dibujos de Jesús Aroca, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998, p. 40.

⁶⁵⁵José Hierro, *Música*, FCE, México, 1999, p. 16.

⁶⁵⁶Op. cit., *Encuentros*, pp. 30-31.

no hablan más de él, entonces surge en ella la necesidad de la presencia del gato, y cuando ambos toman conciencia de esta necesidad, escuchan los “largos maullidos lastimeros”.⁶⁵⁷ D abre la puerta para que entre y ella ya no es capaz de escuchar a D, “su cuerpo solo esperaba la pequeña presencia gris, tenso y abierto”.⁶⁵⁸ En *La Gaviota*, Dwig lleva a pasear a Katina a la playa, “seguidos tan solo por la vigilante gaviota”⁶⁵⁹ igual que en el principio del relato: “y desde el principio también, la gaviota los siguió, volando ligeramente a su espalda, sin adelantarlos nunca, hasta ser ya la única presencia viva que podía ser testigo de su doble figura solitaria”,⁶⁶⁰ y cuyos adjetivos se concretaban en Katina, “la única realidad en medio del brillo deslumbrante”.⁶⁶¹ La gaviota, “suspendida en su vuelo”,⁶⁶² volando en círculos como los buitres buscan la carroña, “haciendo que lo que hasta ese momento fuera un puro vacío sin contornos posibles se convirtiera en un pesado espacio, cerrado por completo en su derredor”.⁶⁶³ Luis, con la escopeta al hombro, y Katina, desnuda, son aquella geometría que Juan García Ponce necesita para difuminar y aplacar la carne. Katina se adentra en el mar, él se ciega por la ira y dispara a la gaviota que empieza a caer con el peso muero de una piedra. Katina vuelve a la playa, furiosa a buscar a la gaviota detrás de los arbustos que “con las vastas alas extendidas manchadas por el rojo de su sangre yacía deshecha [...] con un giro roto sobre el pecho”,⁶⁶⁴ él la toma violentamente y la atrae hacia sí y ésta lo muerde; ambos se funden en una violencia compartida. Cuando la carne emerge de entre las letras, García Ponce resuelve el trazo con el descubrimiento del rostro de ella, aparta su pelo de la cara, la mujer adquiere un rostro que interpela, “con los ojos azules fijos en los de él:

—Dwig, *die Möwe*, la gaviota...

Los dos levantaron la cabeza y buscaron tímidamente a su derredor y luego se pusieron de pie, incrédulos; pero la gaviota ya no estaba”.⁶⁶⁵

“Es fuerte el amor como la muerte”, canta el *Cantar de los Cantares*, y los comentaristas más recientes suponen que este canto de amor sublime tiene su origen en orgías

⁶⁵⁷ Ídem., p. 33.

⁶⁵⁸ Ídem., p. 33.

⁶⁵⁹ Ídem., p. 103.

⁶⁶⁰ Ídem., p. 47.

⁶⁶¹ Ídem., p. 103.

⁶⁶² Ídem., p. 103.

⁶⁶³ Ídem., p. 106.

⁶⁶⁴ Ibidem, p. 107.

⁶⁶⁵ Ibidem, p. 109.

funerarias.⁶⁶⁶ Estos aventureros del psiquismo a los que llamamos escritores llegan al extremo de la noche donde nuestros amores no se atreven a arriesgarse, permanecemos simplemente turbados, inconsciente obliga, por la intensidad del estilo... Un estilo testigo de la pérdida de los sentidos, vigía de la muerte”.⁶⁶⁷ “El amor –dice Julia Kristeva– (el entrelineado es mío) no sólo es el reverso de la muerte, sino que se apoya en la muerte”.⁶⁶⁸ A lo que nosotros agregamos que en realidad el amor no existe en García Ponce. “¿Quién sigue teniendo un alma en nuestros días?”,⁶⁶⁹ se pregunta Kristeva,⁶⁷⁰ a lo que ella misma responde: “atrincherado en su reserva, el hombre moderno es un narcisista, quizá doloroso, pero sin remordimientos. [...] Sin identidad sexual, subjetiva o moral, este anfibio es un ser fronterizo, un ‘borderline’ o un ‘self’ falso”.⁶⁷¹ Sin embargo y no obstante, bien dice Paz que los cuentos de Manuel García Ponce son “recodos en donde la corriente impetuosa parece aquietarse”.⁶⁷²

7.3 Los baños de Celeste

La muerte, como muchas de sus tipologías, esta tratada en *Los baños de Celeste* de Alejandro Aura como un asesinato producto de una exacerbación del erotismo. Esta dicotomía aparece frecuentemente en la cuentística mexicana como veremos más adelante. En este caso el cuento es de argumento muy sencillo. La acción se desarrolla dentro de la casa familiar, aparentemente en la ciudad. El sobrino, narrador en primera persona relata la vida de la tía Celeste, su dificultad para estar sola por el temor de que la asalten y la maten.

El cuento se estructura en siete secuencias: comienza *in media res*, la tía toma medidas para protegerse, como echar llave a las puertas y construir una celosía con sistema de alarma; pide que la familia desaloje la casa y la rodee para así estar segura de que no la matan mientras se baña; cuenta el inicio, cuando la tía llega a casa cuando él,

⁶⁶⁶ Aquí Kristeva cita a Marvin H. Pope, *Sony of songs*, Nueva York, Doubleday, 1977, ob. cit. Cf. *supra*, p. 75.

⁶⁶⁷ Op. cit. *Historias de amor*, p. 330.

⁶⁶⁸ Julia Kristeva, *Historias de amor*, Siglo XX Editores, México, 1987, p. 287.

⁶⁶⁹ Julia Kristeva, *Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 15.

⁶⁷⁰ Continúa Kristeva: “En cuanto al aumento de interés por las religiones, podemos preguntarnos si procede de una búsqueda o, todo lo contrario, de una pobreza psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido.

No tenemos ni el tiempo ni el espacio necesarios para hacernos con un alma. La simple sospecha de semejante preocupación parece irrisoria, desplazada. [...] El sufrimiento se le aferra al cuerpo, somatiza. Cuando se queja, es para complacerse mejor en la queja que desea sin salida. Si no está deprimido, se exalta con objetos menores y desvalorizados en un placer perverso que no conoce satisfacción”. *Ibidem*, p. 15.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁷² Op. cit. *Encuentros*, p. 4.

el sobrino, era pequeño; cuando el sobrino cumple dieciocho años la tía le regala dos libros: *Sicología y Sicopatología de los amores juveniles*; se discute en la junta familiar que él se hará cargo de ella cuando se bañe, y a raíz de esto cambia su vida; espía a la tía; la mata. El texto funcionaría como instantáneas, unos intentos de mostrar el cuerpo de la tía, en primer lugar, y sus costumbres que van sumergiendo al sobrino en los espacios húmedos, evanescentes y provocativos de una intimidad que se desarrolla al otro lado del baño en donde el sobrino encuentra su libertad recién estrenada por el ojo de la cerradura y el cuidado de la tía recién impuesto:

“A partir de ese momento cambió mi vida; más bien debo decir que a partir de ese momento comenzó mi vida; mis razones para vivir se centraron en la hora del baño de Celeste. Con religiosidad esperaba yo todos los días la hora apetecible y tierna en que sonaría la voz grave de mi tía avisándome que era momento de pasar a la recámara e instalarme a las puertas de ese paraíso que me ofrecía, por el ojo de la cerradura, la visión insospechada de la felicidad”.⁶⁷³

El cuento está marcado por la monotonía y escasez de acción. Es catalítico, narra la acción de la tía al entrar al baño, pero no sucede nada más relevante, la acción gira más en torno al personaje del sobrino que de la tía Celeste. Las referencias a lo que él siente, las formas, colores y olores del ritual del baño de la tía son pausas que dificultan la progresión de la acción.

En *Los baños de Celeste* el espacio adquiere un cometido narrativo en la medida en que la descripción de sensaciones e imágenes crea un ambiente cerrado, de asfixia, que coadyuva al desenlace. Las referencias a los movimientos del cuerpo de la tía sugieren su edad y la adolescencia recién traspasada del sobrino.

En lo que se refiere a los protagonistas, la tía y el sobrino son personajes tipo, que no representan mayor alteración dentro del cuento. La tía es verdad que está loca, pero no simboliza ningún peligro. El sobrino es el chico que despierta a una juventud en donde priva la curiosidad por la carne, en este caso, la de la tía. No hay conversaciones. El chico nos va narrando el mundo y la historia tal y como él la percibe. Es incapaz de hablar más de su familia, que funciona como personaje periférico, elemento que llena el espacio narrativo.

⁶⁷³Sergio González Rodríguez (selección y prólogo), *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, Cal y Arena, México, 1993, p. 344.

Los papeles se invierten, el sobrino adquiere protagonismo a raíz del aumento de su deseo plasmado en el texto: “porque así como tú no podías escapar de tu destino yo no podía escaparme de mí mismo”.⁶⁷⁴ La tía deja entreabierta la puerta y el chico coge un abrecartas, “la daguita aquella para abrir libros”, dice, del *secrétaire* de su hermana y se dirige al baño de la tía para acabar con el suplicio del cuerpo desnudo de Celeste:

“Entré al paraíso, al baño, al sueño que sueño desde entonces, donde Celeste abría los brazos, y los cabellos de Celeste caían por el agua y decían mi nombre cálidamente, líquidamente, qué sé yo cómo, y yo temblando de energúmeno amor, vaciándome y llenándome, y celeste, tía Celeste, mojada, abría la boca y reía sin ruido y me daba su cuello para que yo hiciera en él mi voluntad mientras sus párpados bajaban y subían lentísimos, como si los moviera desde afuera. Tía Celeste sabía de los destinos de las gentes y era dueña de mi soledad, por eso se daba toda, enjabonada toda para que yo dejara, al fin, de ser estatua de sal y me embarrara en su cuerpo: para que vivo y rojo, con la daga desde lo alto, le fuera resbalando por los senos, por el vientre, por las rodillas, goteando, chorreándome, por los pies, por los dedos de los pies, por los mosaicos del piso, por la redonda coladera...”.⁶⁷⁵

7.4 La extremaunción

El cuento presenta una estructura binaria. Hay en su configuración dos unidades diferenciadas. La primera está a cargo de un narrador homodiegético, es decir, un narrador en primera persona. En una analepsis, el protagonista-narrador recuerda la historia de amor con Cecilia y su vida como hijo del médico que proveía de medicinas a la hacienda, al terrateniente, esposo de doña Ernestina, la viuda y nueva dueña del lugar. En cuanto a la segunda parte a través de un narrador heterodiegético pone en escena a la vieja, en su delirio de seducción y lascivia ejercida sobre el joven.

El narrador pone en escena los últimos instantes de una vieja. Esta perspectiva no solo le permite un dominio del tiempo –lo cual le faculta para contar en una analepsis su trágica historia de desencuentro y desamor con Cecilia–, sino que permite al lector acudir al discurso de su subconsciente para desvelar su odio, amargura y deseo de venganza. *La extremaunción* es una narración dinámica. El relato se abre con la visita

⁶⁷⁴Ibidem, p. 345.

⁶⁷⁵Ibidem, p. 345.

de Sixto “el capataz que hasta en la cama sirvió a doña Ernestina, según las malas lenguas”,⁶⁷⁶ para anunciar al cura que la patrona está al borde de la muerte. Lo más curioso es que a través de la reacción del cura, el lector se va posicionando en contra o a favor del conflicto que esboza la narración.

Con este cuento, Enrique Serna plantea la problemática del abuso de poder y la tortura por parte de los hacendados, metáfora esta de la figura del patrón o jefe que aún persiste. El abuso en cuestión es lo que gestó el sentimiento de odio del cura, que lo llevó a liquidar a doña Ernestina, la dueña de la hacienda.

Vemos cómo los campesinos, cada quién, por su parte, y de acuerdo al trabajo que desempeñaron, supuestamente comparten la alegría en voz del cura: “Ah, qué Sixto, siempre tan ladino. Tú sí compartes mi alegría, ¿verdad? No mientas, nadie puede querer a la tullida”.⁶⁷⁷

Prendado de Cecilia, hija de Ernestina, buscaba siempre su compañía para sentir “sus pechos pegados a la espalda, el nudo de sus brazos en la cintura, su respiración en mi oído”.⁶⁷⁸ Pero Ernestina infundió la culpa en ellos hasta transformar sus encuentros en citas clandestinas llenas de procacidad.

Los deseos del cura constituyen una especie de exutorio, el cumplimiento premortem de su venganza sobre Ernestina. La fe ciega en Dios hacía que confiara en que llegaría a tiempo a preparar la muerte de la anciana.

La mujer consintió su noviazgo, aunque hacía todo lo posible por separarlos mientras estaban juntos. Cuando envía a dormir a Cecilia, su sobrina, con el pretexto de cuidar su honor, trata de seducir al joven, quien “resistía su asqueroso asedio”.⁶⁷⁹

Mientras se dirige a la hacienda a impartir la extremaunción, narra las artimañas de la vieja para seducirlo. Pero es una seducción consciente, no permitida, no aceptada por parte del cura. A diferencia de Juan García Ponce y Alejandro Aura, en Enrique Serna no hay erotismo, digamos, mental, no se regodea en él, lo vierte sobre el papel, su viscosidad alcanza los sentidos del lector, sí, pero lo deja libre, como veremos al concluir el cuento.

Finalmente, toman la desviación a *La Sauceda*. El discurso se torna disperso y aún subjetivo para así relatar la congoja del hombre por el acoso sufrido en su juventud

⁶⁷⁶ Ibidem, p. 376.

⁶⁷⁷ Ibidem, p. 377.

⁶⁷⁸ Ibidem, p. 378.

⁶⁷⁹ Ibidem, p. 378.

por parte de la vieja. Pero su deseo pertenecía a Cecilia. Tuvo que aprender a vivir con la frustración: “Uno nunca sabe cómo ni cuándo se le pudre la vida”.⁶⁸⁰

Entre jirones de pasado proyectándose en su mente, llegan a la casona. La anciana yace en su lecho, moribunda, los ojos cerrados. El cura profana el cuerpo inválido. El cuento se resuelve con el aniquilamiento perverso del erotismo de ambos:

“Te arrebató el rosario y lo arrojo en el orinal. [...] Estoy dándote lo que me pedías. [...] Querías irte al cielo por la ruta de los oportunistas y yo vine a impedírtelo con un sacramento nuevo. Esta es la extremaunción que te mereces, ésta tu gloria: la de viajar al infierno con el vientre lleno de mis santos óleos. Dejamos de jactarse al mismo tiempo, yo porque me vine, tú porque ya estás muerta. Me levanto de la cama, satisfecho, limpio de conciencia, y en la luna del armario me aliso el hábito, compongo mi peinado, vuelvo a ser un sacerdote respetable”.⁶⁸¹

Un antecedente del erotismo perverso femenino⁶⁸² se encuentra en la novela española prerrealista *La gaviota* de Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber, podría considerarse el *ensayo* de la novela *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín. En *La gaviota* aparece la mujer como protagonista principal; el adulterio es el tema ideal para tratar el erotismo. Marisalada, esposa de Stein, médico alemán, se enamora de Pepe Vera, torero sevillano, gallardo, “guapo mozo”⁶⁸³ y valiente, quien la seduce y conmina a dejar a su marido. El capítulo II narra con profusión la fiesta brava en donde la muerte es la reina del coso, en donde las mujeres van a “ver y ser vistas”,⁶⁸⁴ en donde el amor brota en medio de la sangre con el ruido parecido a las olas del mar “que se agitan y mugen antes de la tempestad”⁶⁸⁵ y “en donde se combinan los restos de la brillante y ligera estrategia morisca, con la feroz intrepidez de la raza goda”.⁶⁸⁶ En medio de la escena de un ruedo lleno de caballos agonizantes cuyo horrible trance se prolongaba, con los intestinos colgando fuera, heridos por el toro, la mirada de Marisalada se apodera de la figura del diestro que aparece en la plaza:

⁶⁸⁰ Ibidem, p. 379.

⁶⁸¹ Ibidem, p. 382.

⁶⁸² *Madame Bovary* de Gustave Flaubert es la obra que desarrolla un personaje femenino con todas sus perversiones, entre ellas, el erotismo.

⁶⁸³ Fernán Caballero, *La Gaviota. Novela de costumbres*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1863, p. 152.

⁶⁸⁴ Ibidem, p. 151.

⁶⁸⁵ Ibidem, p. 149.

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 150.

“Entonces se vio llegar, ligero como un pájaro de brillantes plumas, tranquilo como un niño que va á coger flores, sosegado y risueño, a un joven cubierto de plata, que brillaba como una estrella”.⁶⁸⁷

El torero hace unos pases, reta al toro, el público, ebrio de entusiasmo, atruena el aire con aplausos, “porque siempre conmueve ver que los hombres jueguen así con la muerte, sin baladronada, sin afectación y con rostro inalterable”.⁶⁸⁸ Mientras tanto, un número considerable de caballos yacían tendidos con las convulsiones de la agonía. El torero Vera se quita la montera ante Marisalada, “real moza”, y le brinda el toro. Después de un requiebro, el hombre hunde la espada entre las dos espaldillas hasta la empuñadura. El público ruge ante el espectáculo. Las miradas de ambos se cruzan, la metaliteratura entra en acción:

“Al mentar este encuentro de miradas, un escritor clásico diría que Cupido había herido aquellos dos corazones con tanto tino, como Pepe Vera al toro. Nosotros, que no tenemos temeridad de afiliarnos en aquella escuela severa é intolerante, diremos buenamente que estas dos naturalezas estaban formadas para entenderse y simpatizar una con otra, y que en efecto se entendieron y simpatizaron”.⁶⁸⁹

La intimidad e intensidad del acto involucran al lector, no lo dejan ir al incluirlo en la narración con un ‘nosotros’.

Por su parte, Ana Ozores de *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, es poseída por las palabras del magistral don Fermín de Pas, quien le dice una y otra vez que debe liberarse de su obsesión por el sexo que representa la llamada del infierno. El sacerdote es la imagen del deseo a punto de explotar:

“El magistral arrancó un botón de rosa, con miedo a ser visto; sintió el placer de niño con el contacto fresco del rocío que cubría aquel jebecillo de rosal: como no olía a nada más que a juventud y frescura, los sentidos no aplacaban sus deseos, que eran ansias de morder, de gozar con el gusto, de escudriñar misterios naturales debajo de aquellas capas de raso”.⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ Op. cit. *La Gaviota*, p. 153.

⁶⁸⁸ Ibidem, p. 154.

⁶⁸⁹ Ibidem, p. 157.

⁶⁹⁰ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Editorial Crítica S.L., Barcelona, 2006, capítulo XXI, p. 689.

Por este motivo el sacerdote la induce al adulterio con el Don Juan del pueblo, Álvaro Mesía, quien es la imagen del objeto de su deseo, pero por el que no siente placer ni goce. Abundan los pasajes en los que el narrador omnisciente alumbra el erotismo que funciona como gozne que mueve la historia. La Regenta visita al cura con un objetivo: mostrarse para proveerlo de la imagen que él recrea en la intimidad. La confesión del deseo sexual alimenta el dispositivo imaginario de la novela; aquí la conversación entre el canónigo y la Regenta en el confesionario:

“— Nosotros iremos... *subidos*, ¿eh?

—Sí, es claro... ¿Cuándo toca la catedral? ¿Pasado? Pues pasado iré a la capilla con el vestido que he de llevar al baile.

—¿Cómo puede ser eso...?

—Siendo..., son cosas de mujer, señor curioso. El cuerpo se separa de la falda... y como pienso ir oscura... puedo llevar el cuerpo a confesar... y veremos el cuello al levantar la mantilla. Y quedaremos satisfechos.

—Así lo espero.

[...] El vestido, según pudo entrever acercando los ojos a la celosía del confesionario, era bastante subido, no dejaba ver más que un ángulo del pecho en que apenas cabía la cruz de brillantes”.⁶⁹¹

Finalmente, el Don Juan del pueblo, don Álvaro Mesía, mata en un duelo al marido de la Regenta, Víctor Quintanilla. El cura y la ciudad se vuelcan contra la Regenta en un final memorable en donde Celedonio besa a la mujer en un acto de destrucción masiva, pues Regenta y lector son humillados por un hecho sin precedentes:

“Celedonio, el acólito afeminado, alto y escuálido, con la sotana corta y sucia, venía de capilla en capilla cerrando verjas. Las llaves del manojó sonaban chocando.

Llegó a la capilla del Magistral y cerró con estrépito.

Después de cerrar tuvo aprensión de haber oído algo ahí dentro; pegó el rostro a la verja y miró hacia el fondo de la capilla, escudriñando en la oscuridad. Debajo de la lámpara se le figuró ver una sombra mayor que otras veces.

Y entonces redobló la atención y oyó un rumor como un quejido débil, como un suspiro.

Abrió, entró y reconoció a la Regenta desmayada.

⁶⁹¹Ibidem, pp. 775-776

Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia; y por gozar de un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios.

Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas.

Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo”.⁶⁹²

En la obra teatral *La gaviota* de Chéjov, apreciamos el enamoramiento de Nina con Trigorin, quien la ha seducido y abandonado. Una gaviota, regalo de Trépev a Nina, yace muerta frente a lago donde ella y Trigorin conversan y se despiden. “Recuérdeme de vez en cuando”, le pide Nina, “La recordaré. La recordaré tal como usted estaba aquel día soleado, ¿recuerda?, hace una semana: llevaba un vestido claro, conversamos... aquel día cuando sobre el banco yacía una gaviota blanca.”, le responde Trigorin. Este se tiene que marchar, pero por su mente pasa un argumento, “un argumento para un pequeño cuento: a orillas de un lago vive desde su infancia una muchacha joven como usted; quiere al lago como una gaviota y es feliz y libre como una gaviota. Pero por esos acasos vino un hombre, la vio, y por no tener otra cosa que hacer la dejó sin vida, como a esta gaviota”.⁶⁹³

Trigorin encarga embalsamar la gaviota para no olvidar la imagen de Nina en el lago pero, pasado el tiempo, Trigorin no se acuerda del embalsamamiento de la gaviota dejando así a un lado el recuerdo de Nina.

En este caso, la gaviota encarna la libertad, pero también la muerte.⁶⁹⁴

En cuanto al erotismo perverso, Margo Glantz es la escritora cuya obra se ha caracterizado por el uso del erotismo como herramienta de construcción argumental. La novela *Apariciones* adopta una estructura compleja que se traduce en una aprehensión bifocal del erotismo. Se opera en Glantz una revisión de la concepción de esa realidad.

⁶⁹² Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Biblioteca Edad, España, 2004, p. 56.

⁶⁹³ Anton Chéjov, *La Gaviota*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995, p. 56.

⁶⁹⁴ Por su parte, Yolanda, la protagonista del cuento *Las islas nuevas* de la escritora chilena María Luisa Bombal, tiene en el hombro un brote de ala de gaviota por lo cual se recuesta sobre el hombro izquierdo, el lado del corazón. La escena en la que Juan Manuel su enamorado descubre el secreto de Yolanda, es la siguiente: “Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro izquierdo.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo.”

Oscar Hahn, (selección, prólogo y notas) *Antología del Cuento Fantástico Hispanoamericano, siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006, p. 180.

Para Bataille, la muerte está ligada al erotismo, y Margo Glantz liga el erotismo con lo sagrado. En *La llama doble*,⁶⁹⁵ Octavio Paz señala que la idea del erotismo como impulso vital que asciende hacia la contemplación del sumo bien, se la debemos a Platón, lo cual genera un alejamiento de la sexualidad que crea la purificación del alma. Aunque lo que nos dice la religión a través de los místicos es que el erotismo, sexualidad transfigurada por la imaginación humana, no desaparece, sino que cambia y se transforma y nunca deja de ser lo que es: un impulso sexual. Esto es lo que Glantz muestra en el texto en el que hace convivir a dos monjas y, por otro lado, cuenta la experiencia de un ser individual. Así es como presenta, como señala Octavio Paz, el anverso y el reverso, por un lado las monjas palpan el erotismo místico, y por el otro, la protagonista vivencia el conflicto entre el placer y el goce, esto es, el erotismo físico, y presenta el erotismo sublimado con elementos como la música, la literatura y la pintura.

El erotismo pertenece al campo de lo perverso, y desde este prisma Glantz ejerce el erotismo perverso sobre el lector haciéndolo cómplice, en tanto voyeur, de su goce. El goce para Lacan es lo que definiría este apartado de Muerte por erotismo o erotismo perverso:

“Lo que yo llamo goce en el sentido en que el cuerpo se experimenta es siempre en el orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Indiscutiblemente hay goce en el nivel en que comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada”.⁶⁹⁶

Apariciones es un discurso perverso que erotiza a la muerte, y el dolor es cercano a la muerte. Las consignas son claras y escuetas; no hay margen para la desobediencia: “Desnúdate”; “¡échate al suelo!”; “a cuatro patas”; “muévete”; “¡goza!” La violencia se incrementa conforme avanza la historia; se añaden golpes, mordiscos y arañazos. Todo ello promueve el roce con la muerte, pues el cuerpo no sabe bien en qué momento traspasará el límite físico que produzca su fallecimiento. En el primer estadio en *Apariciones*, el erotismo de los cuerpos se da a través de la niña que, en un concierto de música clásica, entierra las uñas a mamá sin poder decir nada que no comprometiera

⁶⁹⁵Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral, Biblioteca Breve, Madrid, 2004, p. 25.

⁶⁹⁶Néstor A. Braunstein cita la disertación de Lacan en una conferencia sobre el tema “Psicoanálisis y medicina” Néstor A. Braunstein, *El goce: un concepto lacaniano*, Siglo XXI Editores S.A., Argentina 2006, p. 21.

el orden de dicho concierto. La protagonista de la historia es la que más incide en estas prácticas del cuerpo: “En su piel han quedado grabadas las marcas de tus garras [...] hundes las uñas de tu mano derecha en su espalda y sientes en tus yemas la sangre que escurre en pequeñas gotas”.⁶⁹⁷ Ella aparece como víctima y victimaria, pues la mayor parte de las veces ella está sometida. En cuanto al erotismo religioso, las monjas Juana y Lugarda se involucran en rituales sadomasoquistas. La imagen sagrada, llena de lastimaduras, inspira a la monja a autoinfligirse un sacrificio semejante hasta que “la sangre de ambos es del mismo color”.⁶⁹⁸ En el erotismo sublimado aparecen los instrumentos que también rasgan y hieren el silencio, pues los músicos “martillean”, “arrebatan”, “más que con los dedos, se toca con las uñas, se puntea, se araña”.⁶⁹⁹ Ella se ve obligada a escribir, la escritura también hiere la máquina, confina a un espacio de peligro, a un estado susceptible de ser violado. Al mismo tiempo, la escritura proporciona un goce que calma la espera. Juana y Lugarda se flagelan, cumplen las órdenes que escuchan, se autoflagelan y flagelan, se convierten así en sádicas y masoquistas a la vez. Los dedos y los dientes son los instrumentos del dolor; dejan huella en el texto, en la piel, en el lienzo y en los instrumentos musicales. Lugarda impide que las heridas cicatricen para conservar el recuerdo. Él le muerde a Ella un seno que después sangra, y Ella le muerde a él la lengua: “Se yergue, toma tu pecho entre sus dedos, y con sus dientes muerde el pezón derecho. Te punza, has sangrado. Gritas”.⁷⁰⁰ Al final, la muerte es la vencedora, la monja necrófila se desposa con el cadáver del Cristo crucificado. Ella es comparada con un perro, ese animal que puede ser aniquilado con la facilidad que le confiere su condición. El sexo del perro es semejante a una tripa que gotea después del coito. Al ser comparada con un perro su dignidad ha desaparecido y con ella su ser humano; por eso hay algo inhumano en su actividad sexual, “Sabes bien que en esos momentos eres igual a una perra. Entiendes la fuerza terrible de tu deseo”.⁷⁰¹ La muerte y el erotismo producen asco y atracción, simultáneamente. Al final, el lector comparte el asco, la sensación de ser víctima y victimario; sádico y masoquista; un ser marginal. El empoderamiento que da el placer orilla a un escarceo con los límites que rozan con la muerte.

⁶⁹⁷ Margo Glantz, *Apariciones*, Santillana, México, 1996, p. 75.

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 74.

⁶⁹⁹ Ibidem, p. 64.

⁷⁰⁰ Ibidem, p. 95.

⁷⁰¹ Ibidem, p. 43.

8. Muerte pronta, violenta

“¿Por qué temerme tanto
si mi único afán
es liberarlos?”

Claribel Alegría⁷⁰²

“Si un hombre le teme a la muerte,
¿por qué se mata? –Porque al
quitarse la vida,
también se quita el miedo.”

Ramón Gómez de la Serna.

8.1 La violencia y sus antecedentes

La violencia, según el *Diccionario de la Lengua Castellana*, es “la fuerza, ímpetu en las acciones. –La fuerza que se hace para sacarla de su estado. –La que se hace á alguno para hacerle hacer lo que no quiere. –*Met.* Siniestra explicación de algún texto. –Demasiada actividad de las cosas, del fuego, etc.”⁷⁰³ El *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia* indica que violencia es:

“La fuerza que se usa contra alguno para obligarle a hacer lo que no quiere por medios á que no puede resistir. No hay consentimiento donde hay violencia; y así es que la violencia ejercida contra el que en su virtud contrae una obligación, es causa de nulidad o rescisión del contrato, aunque se haya ejercido por un tercero que no ha tenido parte alguna en la utilidad; [...] Puede ser cierto que a pesar de la violencia haya voluntad, pues el forzado prefiere una cosa a otra; [...] Hay verdadera violencia cuando es capaz de hacer impresión a una persona razonable inspirándole temor de exponer su persona o su fortuna, o las personas a quienes ama, a un mal grave y presente: bajo el concepto de que para graduar el efecto de la violencia se ha de tomar en consideración la edad, el sexo y la condición de las personas, pues un anciano y una mujer se

⁷⁰²Claribel Alegría, ‘Poesía’ en *Hispanamérica, revista de literatura*, año XL, número 119, 2011, p. 71.

⁷⁰³ Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Castellana*, compendiado por don Cristóbal Pla y Torres, profesor de lengua castellana, etc., París, 1826, p. 593.

sobrecogen mas fácilmente que el hombre que se halla en la fuerza de la edad”.⁷⁰⁴

Cronológicamente, de la violencia en México se tienen referencias desde la época prehispánica y virreinal. Los cronistas se encargaron de dejar rastros de la barbarie a través de las crónicas y diarios de viaje. Hernando de Alvarado Tezozomoc describe la muerte entre los dioses en la escena de la muerte de la mujer Coyolxauh:

“Y en el propio lugar de tlachco, en el agujero del agua que está en medio, tomó Huitzilopochtli a la Coyolxauh y la mató y degolló y le sacó el corazón. Y amanecido otro día, muy de mañana, se vieron los centzonapas mexicanos todos los cuerpos agujerados, que no tenían ninguno dellos corazón; otros los comió Huitzilopochtli”.⁷⁰⁵

En el relato contado por un narrador en primera persona del singular no hay sentimientos, característica de la crónica que sirvió de herramienta para que los cronistas documentaran lo que acontecía en ese período de la vida mexicana. Las crónicas de Bernal Díaz del Castillo escritas en 1632, reprodujeron los acontecimientos del descubrimiento de México. Por otro lado, en Perú fueron escritos los *Comentarios reales* en dos partes, en 1609 y 1617, una por Gracilazo de la Vega, que da cuenta de la realidad que se vivió en esos años. En cuanto al teatro que se escribió durante la Colonia, solo sirvió para catequizar a los nativos influyéndolos con el tema del fin del mundo; el fervor religioso es evidente en los textos del periodo colonial, pues los más importantes difusores de la cultura eran los propios religiosos; entre ellos se cuenta al misionero dominico Bartolomé de las Casas que vivió en Santo Domingo y otras colonias del Caribe. México y Perú fueron los centros de la actividad intelectual del siglo XVII.

Volviendo a las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, su obra documenta entre otras muchas muertes, el arribo a las costas de Campeche y cuando los indios del pueblo los emboscan:

“Y luego, hechos sus escuadrones, nos cercan por todas partes, y nos dan tal rociada de flechas y varas, y piedras con su hondas, que hirieron sobre ochenta de nuestros soldados, [...] les dábamos buena priesa de estocadas y cuchilladas, y las

⁷⁰⁴ Joaquín Escriche, *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, tomo segundo, Librería de la señora viuda e hijos de Don Antonio Calleja, Editores. Madrid 1847, p. 942.

⁷⁰⁵ Hernando de Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana* Dastin S.L., Madrid, 2001, p. 24.

escopetas y ballestas que no paraban, [...]; y ya que se apartaban algo de nosotros, desde sentían las grandes estocadas y cuchilladas que les dábamos, [...] decían en su lengua *al Calachoni, al Calachoni*, que quiere decir que matasen al Capitán; y le dieron doce flechazos, y a mí me dieron tres, y uno de los que me dieron, bien peligroso, en el costado izquierdo, que me pasó a lo hueco, y a otros de nuestros soldados dieron grandes lanzadas, y a dos llevaron vivos, que se decía el uno Alonso Bote y el otro era un portugués viejo”.⁷⁰⁶

Casi sanadas las heridas, los navegantes llegan a Florida y desembarcan veinte soldados junto con Bernal y el piloto Antón de Alaminos para buscar agua dulce, pues desde varios días atrás no han tomado ni una gota; a continuación se envuelven en una pelea con los nativos del lugar: “y arremetimos a ellos, el agua más que a la cinta, y a estocadas les hicimos soltar el batel, y quedaron tendidos y muertos en la costa y en el agua veinte y dos dellos, y tres prendimos, que estaban heridos poca cosa, que se murieron en los navíos”.⁷⁰⁷ Vuelven al navío cargados con vasijas de agua dulce y “un soldado se arrojó desde el navío en el batel con la gran sed que tenía, tomó una botija a pechos, y bebió tanta agua, que della se hinchó y murió”.⁷⁰⁸ El acontecimiento de la muerte es narrado como una crónica, no hay diálogos ni disertaciones. La vida y la muerte es una estampa que puede ser narrada en ambos sentidos.

En cuanto al trato que se daba a los cuerpos de los muertos, los mexicas recurrían a la inhumación si habían muerto fulminados por un rayo o por ahogamiento.⁷⁰⁹ Murillo Rodríguez cita a distintos cronistas para ilustrar los métodos utilizados que ocasionaban la muerte violenta de los esclavos o sirvientes para que siguieran haciendo compañía a los señores principales en otra vida y les siguieran atendiendo; “entre los mexicas los mataban con saetas ‘metiéndoselas por la olla de la garganta’ y entre los tarascos, después de embriagarlos, les daban muerte mediante sendos golpes de mazos, o bien les habrían el pecho y les sacaban el corazón”.⁷¹⁰ Los mexicas creían que los muertos en guerra iban al cielo, así como los muertos por un rayo y las embarazadas. A los delincuentes se les ahorcaba, a los adúlteros los

⁷⁰⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Círculo de Lectores, S.A., Barcelona, 1971, p. 21.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁰⁹ Véase Silvia Murillo Rodríguez, *La vida a través de la muerte: estudio biocultural de las costumbres funerarias en el Temazcaltepec Prehispánico*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Plaza y Valdés, S.A. de C.V., México, D.F., 2002, p. 60.

⁷¹⁰ Murillo cita a Torquemada, 1977: 300; Durán, 1984, I:55,56; II: 295-297, 300; Sahún, 1992:207), en *Ídem*, p. 62.

apedreaban y los echaban fuera del pueblo para que se los comieran los perros o las “auras” (zopilotes), a los fornicadores los apaleaban.⁷¹¹

En la Colonia hubo un motín indígena descrito por Don Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Alboroto y motín de los indios de México*, con fecha del 8 de junio de 1692. A través de varios apartados recrea el suceso que tuvo grandes dimensiones. En la primera parte se hace una introducción sobre el motivo de la carta. El segundo se titula *Algunos logros durante el gobierno del conde de Galve*, que fue su gobierno “un remedo del que corría en el Siglo de Oro”,⁷¹² según Góngora. El tercer apartado, *Se celebran en México las bodas de Carlos II y Mariana de Neoburgo*, se refiere con una abundante descripción, a las fiestas de ambos para celebrar la boda. Le sigue el cuarto, que titula como *Amenazan la capital excesivas lluvias* en el que cuenta cómo los indios escapan de debajo de las rocas y huyen de los refugios anegados de agua por las intensas lluvias que incluían granizo. El agua “rebotó espantosamente por todas partes. Llevábase consigo cuanto encontraba sin privilegiar a las casas de los indios, por ser muy débiles, ni a las de los españoles que estaban por las lomas y valles por ser robustas”.⁷¹³ El quinto, *El virrey busca medidas preventivas*; enseguida describe *Las medidas tomadas por el conde de Galve*; el siete describe cómo Sigüenza sirve de ingeniero. El octavo se refiere a las *Nuevas lluvias y eclipse solar*; en el que los indígenas, preocupados, visitan sus sembrados. Pero a continuación se presenta la escena del *Trigo invadido por el chiahuixtle*, “animalillos de color musgo”.⁷¹⁴ Sin maíz, el aparato social no funcionaba, así es que había que hacer algo, y pronto; en *Graves medidas tomadas por el virrey debido a la amenaza de hambre*, narra cómo se embargó el maíz a los labradores para repartirlo en México, sin tomar medidas acertadas para no dejar al resto sin alimento. Después *Se reanuda la siembra del trigo blanquillo*. El maíz se dosifica, se encarece, se dispensa en la alhóndiga, y ya las mujeres van a comprar cuartillos de maíz para hacer tortillas y venderlas y así generar una ganancia, además de que, según Sigüenza y Góngora, lo hacían “para que faltase en la alhóndiga y tomar ocasión por esta causa para algún ruido”.⁷¹⁵ Enseguida surge *El primer tumulto en la alhóndiga*. Las indias, que eran las que elaboraban la base de una comida que era

⁷¹¹ Tzvetan Todorov, Op. cit., p. 73.

⁷¹² Carlos de Sigüenza y Góngora, William G. Bryant, *Seis obras*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984, p. 96.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 102. Describe la escena: “Rebosaron los ríos y arroyos de la comarca, y cayeron sobre los ejidos de la ciudad; los inundaron todos. Parecía un mar el que hay desde la calzada de Guadalupe (en toda su longitud) hasta los pueblos de Tacaba, Tlanepantla y Azcapotzalco”. P. 103.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 118.

la tortilla, armaron revuelo al tratar de ser cada una la primera en ser atendida en la repartición del grano. Los malos tratos que recibió una india fueron el motivo por el que los hombres indígenas dieran lugar a *Empiezase el alboroto*. El día ocho de junio vuelven las indias a la alhóndiga a comprar maíz. No hay organización para su venta. Una india se desmaya o tal vez una vieja se cae y se hace la muerta, a decir de Sigüenza. Los indios se van a mostrarle a la india al arzobispo, los guardias le prohíben la entrada. Escribe Sigüenza:

“Durante el tiempo de esta contienda, que no fue mucho, estaban por allí dos estudiantillos y, acercándose a la india que traían cargada, le dijo el uno al otro estas formales palabras: –¡Mirad, hombre, cómo está sudando la pobre muerta! Allégase el otro a ella lo más que pudo y respondíole así: –¡No está muy muerta, porque pestañea un poco y tragó saliva! –¿Qué sabéis vosotros de cómo están los muertos, perros estudiantes de modorro? –Les dijo una india que les oyó la platica. –Ahora moriréis todo México, como está ella”.⁷¹⁶

El humor se hace presente en esta breve escena, Sigüenza ironiza sobre el estado de la educación de los estudiantes, su postura ante la muerte, y remata con el siguiente comentario: “Refirióme esto un hombre honrado que se halló presente y me aseguró, con juramento que le pedí, no sólo ser verdad lo que los estudiantes dijeron sino el que poco antes le oyó decir a la muerta que la cargara bien. Estos son los indios”,⁷¹⁷ cierra Sigüenza.

Esta pequeña pieza demuestra cómo el personaje que narra está imbuido del folklore mexicano, cómo ha entrado al juego de la muerte a través de su ironía, del modo en el que se refiere a ella, desprendido del terror que produce un cuerpo sin vida. Su mayor preocupación era, según se refleja en el relato, escribir con detalle el momento del caos, pero él va más allá, recoge con elegancia y picardía el momento y lo matiza con trazas de humor como el caso de la escena de los estudiantes y la mujer indígena.

Hay una mimetización del cuerpo en el lenguaje; Sigüenza no es sólo el hombre que redacta, sino que se asombra y lo documenta desde la personalidad adquirida con el roce de su propia cultura con la mexicana. Acudimos a una hibridación, a un ejemplo

⁷¹⁶Ibidem, p. 121.

⁷¹⁷Ibidem, p. 121.

más del mestizaje que la muerte adquiere. No solo los indígenas se ríen de ella, sino que los criollos han aprendido a estar solos, alejados de la Corona, es por eso por lo que se burlan de la muerte, ya no le temen porque saben que en cualquier momento pueden perder la vida, o tal vez sea un reflejo del miedo traducido en ironía. Enseguida Sigüenza, testigo del alboroto, retrata el tumulto del cual fue testigo al menos en parte:

"Abrí las ventanas a toda prisa y, viendo que corría hacia la plaza infinita gente, a medio vestir y casi corriendo, entre los que iban gritando: '¡Muera el virrey y el corregidor, que tienen atravesado el maíz y nos matan de hambre!', me fui a ella. Llegué en un instante a la esquina de Providencia y, sin atreverme a pasar adelante, me quedé atónito. Era tan extremo tanta gente, no sólo de indios, sino de todas castas, tan desentonados los gritos y el alarido, tan espesa la tempestad de piedras ... unos tremolaban sus mantas como banderas y otros arrojaban al aire sus sombreros y burlaban otros; a todos les administraban piedras las indias con diligencia extraña".⁷¹⁸

En la época de la Independencia mexicana tuvo lugar preponderante la literatura de Joaquín Fernández de Lizardi, quien representaba la muerte violenta de la siguiente manera:

"[...] hasta que el inmortal Hidalgo le dio la primera estocada, que luego lo hizo vacilar, pues ya no pudo salir al paseo a caballo, y así, sin pompa, y acompañado de unos cuantos esclavos que se llamaban *regidores* y *oidores*, salía en coche, paso a paso a su romería a San Hipólito; pero vino el famoso *Iturbide* y le ha dado tan soberbia estocada en el corazón el año pasado, que lo hizo exhalar el último suspiro. Es verdad que la *Constitución española* lo puso en camita de gravedad que ya no salía ni en coche: pero como la esperanza se arranca con la vida, el Sr. D. Pendón aún pudo esperar convalecer; mas no hubo remedio, murió".⁷¹⁹

Las imágenes que se suceden como estampas tienden a un naturalismo lleno de sangre; la huella de la Independencia se palpa a través de las descripciones descarnadas de los acontecimientos, como la exhibición de la cabeza de Hidalgo y otros caudillos en Guanajuato. En su testamento, Fernández de Lizardi comenta la violencia con ironía:

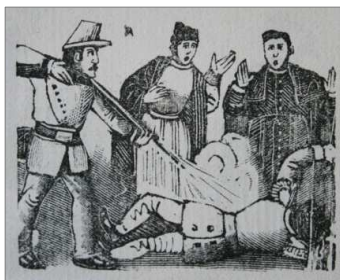
⁷¹⁸Ibidem, p. 123.

⁷¹⁹ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Vida y entierro de D. Pendón. Por su amigo el Pensador*, Oficina de D. José María Ramos Palomar, México, 1822. Tomado de Claudio Lomnitz, *Idea de la Muerte en México*, FCE, 2006, México, p. 349.

“Item: dejo una multitud de asesinos que rieguen de cadáveres las calles de México; pero también dejo muchos jueces piadosos, y escribanos benignos, que les endulzarán sus causas [...]. Mientras los castigos no sigan inmediatamente a estos crímenes horribles, y mientras que los escribas y fariseos dejen dormir las causas y den lugar a esas “composiciones” diabólicas, ni los malvados escarmentarán ni la justicia estará bien administrada, ni la vida de los ciudadanos estará segura. [...] Sólo de este modo se conseguiría disminuir este cruel vicio con que se matan los hombres como si fuesen perros”.⁷²⁰

En los textos escritos durante la Revolución Mexicana se refleja la muerte que obsesionaba al Estado porfiriano:

“Había un sentimiento latente de que el culto oficial de la muerte era una fullería y que las almas que supuestamente dormían bajo el bronce y el mármol merodeaban por alguna otra parte, exigiendo, quizá, que se reconociera sus méritos. [...] La industria porfiriana, la paz y el progreso implantaron las matanzas mecanizadas en México: accidentes ferroviarios, deportaciones en masa a campos de trabajo, campañas etnocidas”.⁷²¹



Cuento: *La gorra del cuartel*⁷²²

Los corridos sirvieron para difundir el estado de la Nación:

Diez coches jalaba la locomotora

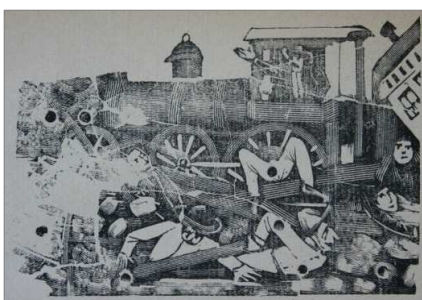
⁷²⁰ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Testamento y despedida de El Pensador Mexicano* [1827], Editor Vargas Rea, México, 1944, pp. 18-20. Tomado de Lomnitz, *Ibidem*, p. 352.

⁷²¹ Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, p. 362.

⁷²² Imágenes tomadas de la Andres Blaistein Collection, <http://www.museoblaistein.com/v2008/indexENG.asp?myURL=salaFondoEng&AutoNum=216&Colecti onID=3&RoomId=5&SubRoomId=2SubSubRoomId=6>

número cincuenta y cuatro,
y su maquinista era un extranjero,
causa de tanto quebranto.
tres coches quedaron de los de tercera
toditos hechos pedazos,
y por dondequiera nomás se veían
cabezas, piernas y brazos.⁷²³

El arte gráfico de José Guadalupe Posada reforzaba la difusión de la masacre. La muerte pronta era el patrimonio que el cambio había generado. Hubo un retroceso de la modernización; a pesar del ferrocarril introducido por Porfirio Díaz, el progreso iba acompañado de la destrucción; había un despliegue de matanza mecanizada. “Era preferible preservar el cadáver para su identificación pública que profanarlo para horrorizar al grupo de espectadores inmediatos”.⁷²⁴



Corrido: *El descarrilamiento de Temamatla*⁷²⁵

El ahorcamiento de campesinos y revolucionarios ya había sido utilizado en contra de los totonacas de Papantla, los mayas de Yucatán y los yaquis de Sonora, lo cual es el origen de la violencia documentada por la literatura actual, signada por la revuelta del narcotráfico mexicano.

La violencia no es un hecho ajeno a la sociedad mexicana, la historia lo demuestra. Lo político como lo social está construido sobre el pasado. El brote actual de violencia tiene un trasfondo que es el narcotráfico. La industria del narco se ha mudado a México; la democracia se ha extinguido, pues ambos son incompatibles.

⁷²³Ibíd., pp. 362-363.

⁷²⁴Ibíd., p. 369.

⁷²⁵Op. cit. Fundación Blaistein.

La muerte se modificó por completo; el sentido lúdico que se podía encontrar en los grabados de Posada ya no existe en la literatura mexicana. El personaje de la muerte se transformó en el monstruo real capaz de liquidar a un hombre si se lo encuentra. Nunca estuvo la muerte tan cerca, nunca se humanizó tanto como ahora. Los exvotos de antaño, aquellas láminas rústicas pintadas muchas veces por manos inexpertas, se sustituyeron por acordes de corridos para exorcizar a la muerte, y para bailar con ella a pesar de todo.

La Santa Muerte sustituye religiones, el nuevo mexicano la mira de frente y ya no se le enfrenta, se encomienda a ella, le ofrece el poco tiempo que le queda de vida, pues el margen de vida se ha acortado drásticamente; los narcotraficantes saben que no pueden vivir más allá de los treinta años, en promedio. A pesar de la acogida, el gesto del lector se transformó; ya no es una risa irónica la que asoma al pasar una página, ahora hay terror, angustia en el rostro de quien la observa, pero que aún guarda su distancia. Este tipo de muerte no es bienvenida en casa. Tal vez los papeles de colores no se pongan más en los altares, o tal vez se redoble la presencia de la fiesta para hacer el momento, la vida y la muerte más llevadera. En este tipo de muerte ya no se aprecia una recreación del placer erótico, sino que se traspuso la línea que separaba lo imaginario e intangible del acto descarnado, carente de sutileza: la muerte violenta.

En la literatura mexicana actual se palpa la hematolatría, que no es más que la adoración de la sangre. Pero es solo literatura, nada de adoración a la sangre, señala Yuri Herrera, escritor hidalguense premiado en España en 2010 por su novela *Trabajos del reino*: “Tengo claridad de que la literatura es algo mucho más complejo que la propaganda. Si alguien, desde cualquier punto del espectro político-criminal, quiere verla así porque no se ajusta a alguna concepción maniquea del mundo, es responsabilidad suya, no mía”.⁷²⁶ La manera de transcribir el habla de la gente es el elemento que más se aprecia en este tipo de literatura. Élmer Mendoza señala que el objetivo en su escritura es “expresar una estética de la violencia, la angustia y la desesperación; del lenguaje, la temeridad y el amor. Tantas líneas imbricadas me permiten crear un discurso que no da respiro. Mi pretensión es que el lector experimente vértigo. Si después de resistir doscientas cincuenta páginas es capaz de reflexionar sobre lo que ocurre en el país, ambos estaremos trascendiendo la ficción”.⁷²⁷

⁷²⁶En “Narrativa actual de México: entre sangre, sudor y narcos”. En debate.com.mx del periódico *El Universal*, 12 de marzo de 2010.

⁷²⁷ *Ibidem*.

Por su parte, el escritor Heriberto Yépez autor de *La increíble hazaña de ser mexicano* afirma que “la literatura es un recurso para hacer visible lo invisible”. A Yépez le interesa abordar la periferia del fenómeno narco, trabajar con los *outsiders* del narcotráfico, con los mundos mentales de, por ejemplo, un adicto que vive en la frontera y se afana en construir otra realidad a través de la droga. Para el escritor Juan Villoro representa poder: “El narcotráfico suele gobernar dos veces: en el mundo de los hechos y en las noticias, donde rara vez encuentra un discurso oponente”, afirma en su ensayo *La alfombra roja*.⁷²⁸

Lo que es innegable es que las rutinas de los narcos se han enlazado con las del resto de la población. Los escritores, influenciados por su entorno encuentran en el narco una veta para desarrollar su escritura, así surge la literatura apologética, como llama Yuri Herrera a las canciones que ensalzan a un narco o los libros escritos por fanáticos que exculpan a curas pederastas o los panfletos de personas que se autodenominan analistas independientes y que justifican a un gobierno que en su opinión no funciona.⁷²⁹

A pesar de la literatura, el terror se ha infiltrado en ella; hay temas adscritos a grupos intocables, como es el caso del Cártel de Tijuana, del que no hay una sola novela escrita, y a pesar de ello, no hay ni una que justifique esa violencia, señala Yépez.⁷³⁰ La narcoliteratura al ser un género breve por su reciente aparición, forma parte del canon de la literatura mexicana. Caracterizada por el hecho cruel firmado con la rúbrica de la sangre, es un vehículo para describir la actualidad mexicana, pues afecta a toda la población por su alto grado de violencia. Juan Villoro señala que en el México actual:

“Es posible distinguir las ‘firmas’ de los cárteles: unos decapitan, otros cortan la lengua, otros dejan a los muertos en el maletero del automóvil, otros los envuelven en mantas. A veces, los criminales graban sus ejecuciones y envían videos a los medios o los suben a YouTube después de someterlos a una cuidadosa posproducción. La mediosfera es el *duty-free* del narco, la zona donde el ultraje cometido en la realidad se convierte en un “*infomercial*” del terror”.⁷³¹

⁷²⁸ ‘La alfombra roja del terror narco’, por Juan Villoro, en *Ñ. Revista de Cultura*, sábado 29 de noviembre, sección ‘Ideas’.

⁷²⁹ En “Narrativa actual de México: entre sangre, sudor y narcos”. En debate.com.mx del periódico *El Universal*, 12 de marzo de 2010.

⁷³⁰ En “Narrativa actual de México: entre sangre, sudor y narcos”. En debate.com.mx del periódico *El Universal*, 12 de marzo de 2010.

⁷³¹ ‘La alfombra roja del terror narco’, por Juan Villoro, en *Ñ. Revista de Cultura*, sábado 29 de noviembre, sección ‘Ideas’.

Después de ocho años de “alternancia democrática”, como llama Juan Villoro⁷³² al cambio de partido que gobierna al país, México se ha convertido en un país de sangre y balas. La violencia ha terminado con protocolos sociales fundados desde hacía tiempo; se ha perdido el respeto hacia la autonomía y la autoridad; decir la verdad a través de los medios conlleva un riesgo cuyo costo es la vida. A pesar de ello subsisten portales que cobijan a periodistas o ciudadanos que denuncian los hechos con el detalle de la crónica. *Nuestra aparente rendición* es un blog que dirige la escritora Lolita Bosch⁷³³; alimenta la página con relatos que entran en el plano de lo inverosímil. Poesía, testimonios, cuentos, ensayos, artículos, entrevistas, charlas, crónicas, monos, ilustraciones, fotos, videos y un contador diario de muertos nutrido por ciudadanos conforman el sensor gráfico de la realidad actual mexicana en la que el país ha superado a Irak en número de secuestros y asesinatos.⁷³⁴ A través de narcocorridos la influencia de la narcocultura amplió su radio geográfico, sus intérpretes son los nuevos juglares que llevan las nuevas del hampa; a pesar de ello la gente se afana en *aislar* el problema que cree que no le incumbe, que está alejado de ella, todo sucede en lugares específicos y a gente marcada, especial, a *ellos*, a los otros, no al grueso de la población. Pero en todos influye el fenómeno, a todos involucra, se desee o no. Lo que sí es indudable es que desde la década pasada la producción literaria sobre el narcotráfico se ha incrementado captando sus dimensiones más sórdidas. Las primeras obras se originaron en el norte del país, las cuales fueron nombradas como la *nueva narrativa del norte*. Los autores que la representan son los nacidos en la frontera y norte del país: David Toscana, Cristina Rivera Garza, Eduardo Antonio Parra, Luis Humberto Crosthwaite y Gerardo Cornejo, aunque el precursor haya sido Paco Ignacio Taibo II con *Diario de un narcotraficante* y *Sueños de frontera*; Elmer Mendoza escribió *La instancia de parte de Chuy Salcido* y *Un asesino solitario*; Gregorio Ortega con *Los círculos del poder* y Gerardo Cornejo con *Juan Justino Judicial*, son dos autores que recogieron los cambios

⁷³² Ibidem

⁷³³ Lolita Bosch, escritora catalana, a quien su fascinación por México la ha llevado a vivir ahí durante diez años ha escrito el libro *Insólita ilusión, insólita certeza* (Mondadori) inspirado en México “una ciudad violenta y peligrosa, pero en la que todo tiene su razón y donde los atracadores –‘disculpe que lo moleste’– te roban de usted”. De eso habla también la antología *Hecho en México* (Mondadori), una recopilación de autores mexicanos con los que hace un repaso a la literatura azteca que incluye corridos, poemas, fragmentos de diccionario, relatos y artículos periodísticos. ‘El otoño azteca de Lolita Bosch’ por Xavier Theros en *El País*, domingo 30 de septiembre de 2007.

⁷³⁴ ‘La alfombra roja del terror narco’, por Juan Villoro, en *Ñ. Revista de Cultura*, sábado 29 de noviembre, sección ‘Ideas’.

más subjetivos de los habitantes del país.⁷³⁵ Destaca es el escritor Elmer Mendoza, narrador y dramaturgo nacido en 1949 en Culiacán, Sinaloa, quien trasladó al papel el lenguaje local y el mundo oculto de su ciudad natal.⁷³⁶

La literatura nutre la idea de que el narcotráfico tiene una implicación social, la narcocultura; el narcocorrido, la recreación de un imaginario colectivo sobre el narco, nuevas formas estéticas y religiosidad popular así como los nuevos actores como sicarios, corridistas, narcotraficantes, las buchonas⁷³⁷, los judiciales, políticos, halcones⁷³⁸, nuevos santos como Malverde y la Santa Muerte son los elementos que pueblan la narcoliteratura. Los escenarios son las ciudades y los protagonistas los ciudadanos de los cuales muchos se han injertado chips debajo de la piel para ser localizados.

El performance también cumple su parte de denuncia, si a las manifestaciones artísticas mexicanas actuales se les puede llamar así, lo cual no es tema de esta tesis. Teresa Margolles⁷³⁹, artista mexicana, presenta instalaciones, fotografías, performance y vídeo para analizar la muerte orgánica. La sangre, las morgues y los cadáveres en descomposición sirven para enfocar la violencia, la represión y el narcotráfico en México. Es sus obras, la artista vaporiza agua para lavar los cuerpos en las autopsias, fotografía cadáveres sin identificar que no han sido reclamados, exhibe cobijas ensangrentadas con las que se envolvieron los cuerpos de víctimas de ejecuciones.

El texto se traslada a la imagen y viceversa: las narcomantas cuelgan de los estrados y los puentes de las ciudades más violentas. La epístola cobra otra dimensión y su significado va más allá de la metáfora, los mensajes ahí plasmados son anuncios de muerte inminente.

⁷³⁵ Ver María Eugenia de la O y Elmer Mendoza, 'Narcotráfico y literatura', en *Desacatos*, núm. 38, enero-abril 2012, pp. 193-194.

⁷³⁶ Obras de Elmer Mendoza: *Mucho qué reconocer* (1978), *Quiero contar las huellas de una tarde en la arena* (1984), *Cuentos para militares conversos* (1987), *Trancapalanca* (1989), *El amor es un perro sin dueño* (1992) y dos crónicas, una sobre el narcotráfico, 'Cada respiro que tomas' (1992) y 'Buenos muchachos' (1995). Tres novelas: *Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2001), *Efecto tequila* (2004), *Balas de plata* (2008). Su obra *La prueba del ácido* la trama se teje en torno al detective Edgar "el Zurdo" Mendieta quien mantiene contacto con políticos corruptos y un boxeador fracasado. A través del detective Mendieta el lector se adentra en los submundos de una sociedad decadente en México y Estados Unidos, en una policía debilitada y un espacio que roza el bien y el mal. Resalta el humor negro, lo norteño y lo contemporáneo, lo popular y lo culto.

⁷³⁷ Buchonas: mujeres, novias del narco.

⁷³⁸ Halcones: quienes espían los movimientos de las víctimas, ya sea el Gobierno o la población.

⁷³⁹ Teresa Margolles nació en Culiacán, Sinaloa en 1963. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México; Arte, en la Dirección de Fomento a la Cultura Regional del Estado de Sinaloa y realizó un diplomado en Medicina Forense en el Servicio Médico Forense.

En *La muerte como espectáculo* de Michela Marzano se cuestiona el hecho de que el espectador acuda a la contemplación de las imágenes de asesinatos, aquellas representaciones artísticas que documentan el hecho. Se pregunta si al contemplar, leer, escuchar, no se estará recuperando una práctica bárbara antigua como son los sacrificios humanos. Se plantea el hecho de que al escenificar la muerte y observarla se corre el riesgo de producir una “sociedad de la indiferencia, en la que nadie se preocupa por el otro”.⁷⁴⁰ Se supone que, como Nietzsche señala, “tenemos el arte para no caer en el fondo de la verdad”, pero acaso el que mira o lee la violencia real plasmada en el papel no pueda distanciar sus emociones ni tener el juicio lúcido al no haber un filtro que le ayude a contrarrestarla. El ser humano se acostumbra entonces a la violencia y a la muerte, los asesinatos “reducen a la persona a una ‘cosa’, la cosifican”⁷⁴¹, en este caso la literatura hace lo mismo. De acuerdo al filtro que tamiza la realidad, hay autores que literaturizan la violencia, la hacen atractiva al ojo estético, como el hidalguense Yuri Herrera⁷⁴², quien sitúa sus novelas en la frontera norte con los Estados Unidos y en las que emplea el lenguaje oral cargado de silencios que sugieren la zona árida y desértica en la que ubica sus historias. En *Trabajos del reino*, primera novela, breve, dividida en fragmentos pequeños en los que se concentra la psicología de personajes arquetípicos, evita caer en el periodismo construyendo un universo propio, basado en estereotipos, elementos constitutivos de la narcoliteratura como son los capos, los sicarios, los cantantes, la extorsión, las rivalidades y la muerte. Los personajes tienen nombre de rol, como el Artista, la Cualquiera, el Rey, el Heredero, la Niña, la Bruja, el Gerente, el Gringo.

El filtro con el que tamiza esa realidad violenta y mortal es un compositor de corridos, Lobo, con el que recorre la vida ostentosa y palaciega de un cártel del narcotráfico. El personaje no tiene educación, es un ser marginado desde su nacimiento, y esta condición le permite transmitir con sus corridos el sentimiento de la épica de la vida; “el corrido —dice— no es un cuadro adornando la pared. Es un hombre y es un arma. Cura que les escame. Quién quita y al fina averiguan que ya son carne agusanada”.⁷⁴³ Su vida se transforma cuando conoce a un hombre que le da un giro. “Era un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido. Los hombres luchaban por él, las

⁷⁴⁰ Michela Marzano, *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*, Tusquets Editores, Barcelona, 2010, p. 64.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

⁷⁴² Nació en 1970 en Atocpan, Hidalgo. Ha escrito dos novelas *Señales que precederán al fin del mundo* y *Trabajos del reino*.

⁷⁴³ Yuri, Herrera, *Trabajos del reino*. Editorial Periférica, Cáceres, España, 2010, pp. 63-64.

mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso”.⁷⁴⁴ Con la voz del personaje convertido en el Artista, el lector se introduce en registros que remiten algunas veces a la fábula infantil o a la tragedia de Renacimiento, y pasa de la admiración a la duda y después a la decepción, pues el Artista se da cuenta de que el Rey no es una persona excepcional, sino un egoísta, así como los cortesanos que además de pensar en destronar al rey y ocupar su puesto, consideran muertos a sus rivales: “Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. Tosen y escupen y sudan su muerte podrida con engaño pagado de sí mismo, como si cagaran diamantes. Sonríen los dientes pelados cual cadáveres”.⁷⁴⁵ Es por eso por lo que el terror de la muerte pronta, sin previo aviso, violenta, cunde en las páginas: “A los muertos no se les pide permiso. Al menos no a los pinches muertos. Se hace lo que se hace. Se agarra el modo y se presume, como quien pronuncia el nombre, y no se fija en lo que les buiga a los demás. O sí: para sentir su espanto, pues, porque el susto de los otros alimenta bien, remacha que la carne de los buenos es brava y necesaria, que hace bulto y zarandea las cosas”.⁷⁴⁶ En tono de corrido, Yuri Herrera configura el norte con un corrido novelado; en la primera frase sienta el ritmo de la novela, su arquitectura: “Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta”.⁷⁴⁷ En la novela *Señales que precederán al fin del mundo*, Yuri Herrera hace un planteamiento de la muerte pronta o violenta; Makina, el personaje principal, sabe que está en peligro de muerte desde que inicia la novela: “estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes”.⁷⁴⁸ Desde el primer párrafo sabemos que la vida de Makina se podría acabar en cualquier momento a partir de que cruza al Norte en busca de su hermano. Se embarca en un viaje en el que las pruebas serán la constante. Cuando parte, mira tras el cristal del transporte un país que conoce:

⁷⁴⁴ Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, 2004, p. 10.

⁷⁴⁵ Ibidem, p. 51.

⁷⁴⁶ Ibidem, p. 51.

⁷⁴⁷ Ibidem, p. 9.

⁷⁴⁸ Yuri Herrera, *Trabajos que precederán al fin del mundo*, Editorial Periférica, España, 2010, p. 11.

“Miró el país que proliferaba tras el cristal. Ella sabía lo que había ahí, sus colores, la penuria y la opulencia, los recuerdos vagos de un tiempo menos cínico, los pueblos vacíos de hombres”.⁷⁴⁹

Hombres que conoce bien y en los que se incluye con un ‘nosotros’: “Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros”.⁷⁵⁰

La novela está dividida en nueve capítulos cuyos títulos tienen similitud con las nueve etapas del ascenso al Mictlán, reino de los muertos en la cultura mexicana. Los títulos de los capítulos son referencias al imaginario mexicano constituido por elementos de la mitología prehispánica; ‘El pasadero de agua’, ‘El cerro de obsidiana’, ‘El lugar donde el viento corta como navaja’, ‘El lugar donde se encuentran los cerros’, o ‘El lugar donde son comidos los corazones de la gente’, ‘La serpiente que aguarda’, así como ‘El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo’ son referencias para hilar la violencia y muerte arcaica, aquellas que se repiten en la novela de Herrera. Con el viaje de Makina al Norte, Herrera evoca el descenso al inframundo mexicano. Como se mencionaba anteriormente, Makina podría haber muerto durante el sismo del principio de la novela. Si se hiciera bajo la clave de *Pedro Páramo*, en donde todo está muerto, se asistiría al encuentro con aquel inframundo mexicano que alude en cada título de sus capítulos. Cuando Makina asegura que está muerta, y debido a la ondulación de la escena a través del lenguaje de Herrera:

“Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo. [...] Era la primera vez que le tocaba locura telúrica. La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas lo a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía. Esas cosas siempre le suceden a uno, se dijo. Echó una hojeada al precipicio, empatizó con el infeliz camino de la chingada, Buen camino, dijo sin ironía, y luego musitó: Mejor me apuro a cumplir este encargo”.⁷⁵¹

⁷⁴⁹Ibidem, p. 35.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 110.

⁷⁵¹ Ibidem, p. 12.

La redacción que utiliza Yuri Herrera sugiere caos, desorden, devastación, en lugar de escribir “Algunas casas se derrumbaron”, escribe que “Algunas casas ya se habían mandado mudar al inframundo”. A partir de ese momento Makina emprendería un viaje que la llevaría a través de las etapas para acceder al Mictlán. De cualquier manera, esas etapas y la superación del viaje sugieren una novela a la manera de un *Bildungsroman*, en el que el personaje se transforma. Al final del viaje, Makina sortea todos los obstáculos, y tanto que en el tercer capítulo recibe un disparo en un costado y no necesita una curación, lo cual sería absurdo e inverosímil en el mundo de los vivos: “La bala le había penetrado y jarchado entre dos costillas sin interesarle el pulmón, como si se hubiera arrojado contra su piel para no atorarse en el cuerpo. Podría ver el canal de su trayectoria pero no le dolía y apenas sangraba”.⁷⁵² En el capítulo siete Herrera presenta a los hermanos como espectros que se encuentran: “Ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía delante”.⁷⁵³ El plano de lo real y lo irreal se mezclan en la novela creando incertidumbre al no saber en dónde ubicar a los personajes, si en el plano de los vivos o en el de los muertos. El procedimiento de construcción sintáctica de Yuri Herrera es lo que hace que la ambigüedad se instale en el lector. El lenguaje es el protagonista de la historia que alardea de una gran inventiva verbal del escritor. Debido al movimiento que genera el lenguaje de Herrera es que el lector se sepulta en la vida del narco que nunca se menciona, que se haya desconceptualizada y desenmarcada del lenguaje y prejuicio de lo que es el mundo del narco y la narcoliteratura.

Como en Eduardo Antonio Parra con sus cuentos: *Los límites de la noche y Tierra de nadie*; Juan Pablo Villalobos con *Fiesta en la madriguera* en la que relata la vida del hijo de un capo; Iris García con el libro de cuentos *Ojos que no ven, corazón desierto*; Orlando Cruzcamarillo con *El último poeta del universo* en el que narra la historia de un hombre que pretendía construir en un área de sesenta y cinco metros un altar para la Santa Muerte; Diego Osorno con *Nosotros somos los culpables. La tragedia de la guardería ABC* en el que relata la muerte violenta de decenas de niños calcinados en un incendio en la guardería, Homero Aridjis, en *La Santa Muerte, tres relatos de idolatría pagana*, incluye un cuento en el que el culto a la Santa Muerte corona o bendice la literatura del narcotráfico. En *La Santa Muerte*, el cuento con el que

⁷⁵²Ibidem, p. 55.

⁷⁵³Ibidem, p. 56.

inicia el libro, recrea el mundo de un narco poderoso, en él se reúnen todos los arquetipos de la sociedad mexicana presa de la corrupción, desde el político, pasando por el cantante, sicarios, deportistas, periodistas hasta sacerdotes. Aridjis plaga la escena de elementos que simbolizan ese mundo: adolescentes, tartas de cumpleaños, mariachis, tríos, sotanas, tonos de rojo que recuerdan la sangre, alcohol, casas suntuosas, sótanos, habitaciones decoradas con el imaginario del dueño de la casa, y por último la imagen de la Santa Muerte a quien todos veneran y ofrecen sacrificios para dar gracias por la buena fortuna concedida.

De *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano, de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, hasta Homero Aridjis con *La Santa Muerte*, la literatura mexicana se ha visto afectada por la violencia y ha producido para narrar lo que los medios de comunicación masivos censuran. Hasta la novela de la Revolución Mexicana abreva en escenas y personajes inmersos en la violencia, pero ni *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, ni *Yo fui soldado de Levita* de Urquiza hacían mención de los grupos revolucionarios de los que formaron parte.

Por otra parte, el escritor Homero Aridjis, en los cuentos sobre la Santa Muerte, hace una minuciosa descripción de los elementos que conforman el nuevo culto a una deidad.

En el cuento *La Santa Muerte* que da título al libro,⁷⁵⁴ conformado por tres obras, Aridjis describe a modo de crónica, película y estado onírico el mundo de los capos y su red de influencias. Este cuento se desarrolla en un microespacio que es la casa de un narco poderoso de nombre Santiago López Tovar. Narrado en primera persona del singular, el personaje que relata es un periodista sin nombre. El periodista recibe una invitación para festejar el cumpleaños del traficante. “La tentación era grande: presenciar una fiesta de narcos con sus familias y sus amigos era una oportunidad única. Valía la pena arriesgar el pellejo”⁷⁵⁵ —dice el periodista; la vida se mide por el grado de satisfacción proporcionada por el peligro. La fiesta se desarrolla en Rancho El Edén, nombre sugestivo de la casa del capo situada al sur de la ciudad de México en donde confluyen todos los arquetipos que conforman el mundo que para Aridjis compone el sector de la sociedad narcomexicana.

⁷⁵⁴ Homero Aridjis, *La Santa Muerte. Terceto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, Punto de Lectura, 2006, México.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 15.

Las enumeraciones sustantivas sirven para recrear el cuadro de dicha representación, en él convergen sacerdotes, políticos, empresarios y esposas, boxeadores retirados y consumidos por las drogas, reinas de belleza, cantantes de narco corridos, guardaespaldas, ganaderos, obispos, presidente del Senado, jefe de la Policía Judicial, jefe del Departamento de Órdenes de Aprehensión, director de la Comisión de Derechos Humanos, agente del DEA (*Drug Enforcement Administration*), el director de guaruras, ministros, peones, policías municipales que “eran utilizados para servir de mozos, de guardaespaldas o de ayudantes de meseros y cocineros trayendo y llevando carros de supermercado con ollas, sartenes y cubiertos, pollos descuartizados, carnes, pescados, frutas y legumbres”.⁷⁵⁶ El narrador homodiegético enumera con su perspectiva interna elementos para representar el pequeño edén que incluye “arroyos, barrancas, parques interiores, canchas de tenis, piscinas cubiertas y descubiertas, invernaderos, establos, cocheras, helipuerto y aeropuerto, capo de tiro y casas”, y nosotros añadimos un zoológico, un ruedo, gimnasios, galerías y capillas, entre otros espacios dentro del cosmos del Edén. Dichas enumeraciones van añadiendo tensión a la narración; a través de ese recuento de datos, el narrador traduce el ambiente que priva en el rancho, que se volverá cada vez más cerrado hasta ubicarse en una habitación en la que se espera la muerte, pues el anfitrión ha repartido habitaciones, una para cada invitado; dentro de la habitación le espera un regalo que puede ser una mujer o la muerte. El periodista, advertido por otra invitada, intercambia en el último momento la habitación con un guarura despistado. El guarura es asesinado y el periodista, después de presenciar un ritual a la Santa Muerte en el que una actriz es asesinada en honor a la deidad, pasa la noche agazapado en la habitación ajena y abandona el lugar cuando amanece.

Como si fueran notas periodísticas, el narrador recorre la República Mexicana a través de un estilo que recuerda la nota roja de un periódico; relata el calcinamiento de un grupo de personas encerradas en un antro en la ciudad costera de Acapulco, quienes “sobrevivieron a las llamas, aunque con graves quemaduras en el cuerpo y en la cara, listos para ser actores sin maquillaje en películas de horror.”⁷⁵⁷ Sus descripciones de los muertos son tales que pareciera que se acude a la contemplación minuciosa de una fotografía extraída de un archivo de la morgue:

⁷⁵⁶Ibíd., p. 32.

⁷⁵⁷ Ibíd., p. 78.

“Le desfiguraron la cara a culatazos. Cuando lo encontraron parecía que se había arrojado a la banqueta desde un edificio de catorce pisos. O que su cuerpo hubiera sido aplanado por un tráiler cervecero. En los últimos días su voz no fue su voz, fue un chillido”.

Los nombres de los animales se encuentran dentro del campo semántico que rodea la muerte: *Sombras* nada más, porque “habría que verlo en la vereda al caer la tarde”,⁷⁵⁸ o *El Espectro*, “porque al andar sus patas no dejan marcas en la arena”.⁷⁵⁹ El imaginario prehispánico se conjuga con el moderno, “muchacha sabía de la existencia del zoológico, pero poca lo había visto”,⁷⁶⁰ dentro “estaba un jaguar sentado. Parecía un ídolo mexica salido del calendario solar. En otra jaula se paseaba la pantera negra que esa noche le habían obsequiado a Santiago”,⁷⁶¹ dueño del lugar. Como si se tratara de un viaje por el mundo prehispánico, el periodista introduce al lector en un ámbito que recrea tiempos pasados, memorables y temidos por ser desconocidos, con criaturas cargadas de símbolos que representaban el imaginario colectivo:

“En la Casa de las Víboras se enroscaban dos espléndidos ejemplares de cascabel. Todas las secciones tenían sus encargados: la Cafetería de las Aves Rapaces, el Palacio de los Reptiles Nacionales, el Salón de Actos de los Monos Neuróticos, el Patio de las Hienas cachondas, el Corral de los Burros Enamorados. La Cueva de la Noche Triste estaba abierta, con su colección de murciélagos vampiros, alacranes de Durango, mariposas nocturnas,⁷⁶² coralillos, lagartos cornudos y arañas capulinas. [...] Las construcciones imitaban la arquitectura mexicana de la época del emperador Moctezuma II”.⁷⁶³

⁷⁵⁸ Ibidem, p. 106.

⁷⁵⁹ Ibidem, p. 106.

⁷⁶⁰ Ibidem, p. 120.

⁷⁶¹ Ibidem, p. 120.

⁷⁶² La *Ascalapha odorata*, Noctuidae, Ophiderinae, o Mariposa de la Muerte (México). *Náhuatl*: Miquipapálotl, tepanpalotl (México). Esta polilla es muy común en los países tropicales de América Latina. Son atraídas por las luces de las casas y las farolas de las calles encendidas en la noche. También son atraídas por el olor de la fruta. Por su tamaño de 20 a 25 centímetros, su color negro y apariencia de murciélago, causan alarma y miedo entre la gente a causa de una creencia azteca de que son portadoras de la muerte, pues entre los aztecas se conocían como “mariposa de la muerte” o *miquipapalótl* en náhuatl: *miqui*: muerte, negro; *papálotl*: polilla; por esa razón se cree que cuando una persona está enferma y entra una mariposa negra, el enfermo muere. Información recogida de Charles L. Hogue, *Latin America. Insects and Entomology*, University of California Press, Copyright 1993 by The Regents of the University of California, United States, pp. 322-323.

⁷⁶³ Op. cit. p. 120.

Para afianzar la idea de la conexión existente entre la Santa Muerte y el mundo prehispánico, Santiago López, el narco, pregunta a uno de los sicarios:

“—¿Conocen la antigua palabra mexicana *xipeua*?

—Ni idea, señor.

—Está relacionada con el dios Xipe Totec, su fiesta se llamaba *xipeualiztli*, desollar vivo a alguien. En náhuatl significa desollar, descortezar, mondar algo.

—No capto qué relación tiene la palabra con el madrina.

—Que a éste se le aplicará la *xipeua*. De esta manera tendremos un *xipeme*, una víctima inmolada al dios Xipe. Las últimas horas de Rufino serán un *xipeualiztli*. [...] Muéstrenle la imagen de la Santa Muerte. Regálenle unas horas de terror frenético, que se angustie, que se esperance, que se vea a sí mismo convertido en cadáver abyecto, que se cague en los calzones, que prefiera ser una silla, una ventana, un pinche florero. Déjenlo que se alucine con la imagen”.⁷⁶⁴

Homero Aridjis va construyendo la historia a través de grandes bloques como los espacios, los personajes y objetos que se erigen alrededor de un solo hecho que coronará el relato: el sacrificio humano en honor a la Santa Muerte. Gráficamente, este hecho quedaría representado como un triángulo (A+B+C) en cuyo centro se encuentra la Muerte.

Finalmente, Rafael Rufino y Gloria Cuevas son conducidos mediante engaños al altar de la Santa Muerte que es descrito de la siguiente manera:

“En el altar cubierto con un mantel negro estaba la Santa Muerte. En sus cavidades orbitales se asomaban dos arañas capulinas. En la mano huesuda esgrimía una criatura del desierto de Chihuahua: un alacrán *Centruroides scorpion*. En la mano izquierda, echada hacia atrás, se apreciaba la cabeza negra de una coralillo. Bandas negras y rojas, limitadas por anillos amarillos, circulaban el cuerpo de la serpiente venenosa. Alrededor del altar, en el piso, había veladoras rojas, botellas de tequila, mezcal y cerveza, una jarra de agua negra, una tarántula disecada, lociones mágicas, hierbas y conjuros, semillas de colorín, una pistola de 9 milímetros, una 38 super y una cuerno de chivo. Había jabones de limpias (Siete Plantas Mágicas, Siete Potencias, Víbora de Cascabel y Ven a Mí), rosarios de cuentas negras con el hilo cortado con tijeras rojas, muñecos representando gente con el pecho o la cara perforados con un

⁷⁶⁴Ibidem, pp. 127-128.

cuchillo, una aguja o un alfiler. Las imágenes de Jesús y María tenían la cara en blanco, inconclusa, las manos despintadas, los pies informes, las ropas incoloras”.⁷⁶⁵

Alude al patrono de los narcos conocido como Jesús Malverde:

“A la derecha, un pequeño nicho negro encerraba el busto coloreado del santo patrono de los narcotraficantes, los ladrones y las prostitutas. Caracterizaban al obrador de milagros el pelo negro, las cejas negras y pobladas, el bigote negro y fino, las orejas descubiertas, la camisa blanca de seda y la corbata de moño, como si fuera un mariachi. Debajo de su corbata aparecía su identificación:

EL BANDIDO GENEROSO JESUS

MALVERDE.

RECUERDO DE SINALOA.

Sobre el tejado del nicho alguien había puesto un ramo de rosas rojas. Las ofrendas depositadas en su base eran colgajos de cuero llenos de polvo blanco y marihuana. Una vela estaba prendida en su honor”.⁷⁶⁶

El gobernador Douglas Dorantes dice una plegaria a la Santa Muerte:

“—Oh, Santa Muerte, protégeme y líbrame de mis enemigos, embóscalos, tortúralos, enférmalos, mátalos, hazlos picadillo. Oh, Santa Muerte, que dominas el mundo, en nombre de los que están aquí postrados, te pido poder contra mis adversarios. Que no me quiebren, que no me arresten, que no me maten. Te pido, Santa Muerte mía, que no me desampares ni de noche ni de día, y que me defiendas de la traición de amigos y enemigos. También te pido la muerte violenta de los que buscan mi mal. Llévatelos a la Casa Oscura donde tiritan de frío los muertos. Llévatelos a la Casa de los Murciélagos, donde chillan y revolotean los heridos de bala y bayoneta. Llévatelos a la Casa de las Navajas, donde rechinan las armas blancas”.⁷⁶⁷

Terminada la oración, entierran un cuchillo en el costado de la pareja. El periodista es descubierto en la escena por un sicario y lo sacan del lugar. Cuando amanece, toma el mismo taxi que lo esperaba a la salida del El Edén la noche anterior y emprende la retirada.

⁷⁶⁵Ibidem, pp. 133-134.

⁷⁶⁶Ibidem, p. 134.

⁷⁶⁷Ibidem, p. 135.

A pesar de que es mencionada en el relato, la imagen de la Santa Muerte no termina de insertarse del todo en el cuento; pareciera que el motivo principal del cuento sea el de denunciar un hecho, de describir el edén en el que se desenvuelven aquellos protagonistas directos y tempranos de la muerte.

La literatura sobre la Santa Muerte también conocida como la Niña Blanca, en México es abundante. Ardua, pero necesaria, así califica el editor la tarea de hacer el libro de *La Santa Muerte* publicado por Editorial Porrúa. En esta obra se documenta de modo gráfico y textual la vida de la Muerte, y surge una pregunta ineludible: ¿Cómo explicar esta devoción por la Santa? Varios artículos se han escrito sobre este tema, pero ninguno ha profundizado tanto; en espera de que esto suceda, nos abocamos a documentar el hecho a través de textos literarios en los que aparece si no de frente, sí de perfil, excepto la película *Santa Muerte*, pero antes cabe decir que después del recorrido en busca de su huella en la literatura, nos damos cuenta de que siempre ha estado presente, pero que en ningún ámbito literario ha mutado tanto como en México. Resalta la ausencia de reglas establecidas en el ritual. No hay sacerdotes ni guías que impidan, disuadan o impongan dogmas. Su forma adquiere innumerables tamaños, y los colores y materiales varían según la creatividad de cada creador. Existe una constante que es el esqueleto que sirve de base para sus múltiples vestiduras. Cada cual la viste como quiere, ella acepta todo, no juzga, intercede ante Dios para que cumpla el *favor* a aquel que lo solicita. Los milagros no existen, el realismo es lo que priva. Los nombres con los que se le conoce son: Niña Blanca, Flaquita, Madrina, Hermana Blanca, Santita o Comadre.⁷⁶⁸

⁷⁶⁸ En donde debiera ir el nombre del autor, aparece que son ‘Los editores’ los que hicieron el libro, sólo se asigna nombre a la fotógrafa que ilustra la obra: Claudia Reyes Ruiz; título del libro: *La Santa Muerte. Historia, realidad y mito de la Niña Blanca. Retratos urbanos de la fe*, Editorial Porrúa, México, D.F., 2010. Nombres e información tomados del mismo libro.

Conclusiones

La muerte prehispánica que conocemos en la actualidad se presenta como una muerte dadora de vida, una muerte germinal que era motivo de alegría y contento tanto para los dioses del imaginario mexicano como para las víctimas, pues la muerte impulsaba el movimiento del cosmos. De acuerdo a su pensamiento mágico, producto del profundo realismo con el que interpretaban aquello que no tenía una explicación, era que alimentaban el mito⁷⁶⁹. Su temor se centraba en hacer enojar a sus dioses, semejante al temor reverencial del Dios de la religión católica occidental; no obstante, creían en la inmortalidad a la que llamaban la fuerza vital.⁷⁷⁰

Después de la Conquista aparecen en las crónicas o diarios descripciones del caos que la batalla había dejado; no hay lirismo, solo se documenta en un texto informativo, casi como una crónica periodística, como por ejemplo en la *Visión de los vencidos* de Miguel León Portilla en la que se plasman elegías o “cantares tristes” donde se lamenta la pérdida y el llanto brota. En esta etapa se advierte que el concepto e idea de la muerte se europeiza, del orgullo se muda al temor; la muerte pierde la importancia que para ellos tenía antes de la Conquista y comienzan a burlarse de ella, pues carece de dignidad, contrario a los cronistas que reflejan una muerte descarnada y cruda.

La muerte inmediatamente posterior a la Conquista, esto es, la época de la Colonia es representada por grandes figuras como Sor Juana Inés de la Cruz, Don Carlos de Sigüenza y Góngora y Juan Ruiz de Alarcón. Virreinato de filigrana, llamó Alfonso Reyes a la etapa barroca de la Nueva España. Sin embargo, no encontramos una muerte “nacional”, precisa, bien definida en la obra de esos autores. La muerte es una muerte occidentalizada, con frecuencia una poesía de circunstancias en ocasiones realizada por encargo.⁷⁷¹ No es sino hasta la Independencia y posterior reconstrucción

⁷⁶⁹ Es así que Tezcatlipoca era para ellos el destructor de la vida del hombre.

⁷⁷⁰ “Ciertamente hay que ir a otra parte: / allá la felicidad sí existe.”⁷¹ En *Cantares mexicanos*, fol. 2 r. (Citamos por Miguel León-Portilla, , *Literaturas de Anahuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del Sol / estudio introductorio*, selección de textos, traducción de composiciones en náhuatl y notas de Miguel León-Portilla, Siglo XXI, México, 2006, p. 81).

⁷⁷¹ Prueba de ello es un soneto anónimo de la época de la Colonia:

Soneto a Cristo crucificado (s. XVI)

No me mueve, mi Dios, para quererte / el cielo que me tienes prometido, / ni me mueve el infierno tan temido / para dejar de ofenderte. / ¡Tú me mueves, Señor! Muéveme el verte / clavado en una cruz y escarnecido; / muéveme ver tu cuerpo tan herido; / muévenme tus afrentas y tu muerte. / Muéveme en fin, tu amor, y en tal manera, / que aunque no hubiera cielo, yo te amara, / y aunque no hubiera

nacional cuando surge como parteaguas José Guadalupe Posada con la muerte estampada y unos versos que se llamaron ‘calaveras’ inspirados y dirigidos a la clase política y al pueblo en general, los cuales hablaban de la muerte de aquellos en un tono jocoso, de broma. José Guadalupe Posada marca un antes y un después en la vida del pueblo mexicano; su obra representada en un texto ilustrado llamado ‘calavera’, lejos de ser terrorífica o desagradable, llamó la atención por su carácter informativo, mantuvo al tanto del acontecer cotidiano a aquella mayoría mexicana analfabeta a través de una gran variedad de formas en las que se le exhibía, ya fuera con sombrero, faldas o bailando, pero siempre presentada de una manera con la que el pueblo se identificaba.

Además de La Catrina, las ‘calaveras’ fueron la conexión de todos los habitantes de un país en busca de su identidad. La muerte sirvió de musa para crear metáforas sobre sí misma. El verbo morir adquirió variados matices que no significaban otra cosa que el fin de la vida. (Véase capítulo II de esta tesis). Ya no era “la Muerte horrible y espantosa”⁷⁷² como la llegó a nombrar fray Joaquín Bolaños, sino un personaje que acompañaba con risas la burla del fin de la existencia; no por nada “la muerte –decía Posada-, es democrática, ya que al fin de cuentas, güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera”. La igualdad en el humor hermanaba a la gente; su personaje, la calavera impresa, aportó el sentido del humor como identidad nacional mexicana. Con la monumental obra de Posada se inaugura el arte moderno mexicano.

La era de la reconstrucción nacional da comienzo con la Revolución. El Grupo los Contemporáneos unió el imaginario castizo e indígena. Se hicieron a sí mismos, fueron originales, intelectuales y académicos, y su mestizaje dio como resultado una muerte triste, melancólica y trágica, cuya impronta percibimos en los anales de la literatura mexicana, como en Alfonso Reyes que decía “Volver es sollozar” o “no soy yo quien vuelve sino mis pies esclavos”. La ciudad es el escenario en el que se desenvuelve la literatura de Contemporáneos la cual aparece como un camposanto y en el que el sufrimiento es una constante que acompaña el tema de la muerte. Aparecen elementos agoreros que presagian la muerte, como las mariposas grandes y negras, la noche, la enfermedad y el llanto, como en Xavier Villaurrutia (Echad fuera esa negra mariposa, / es presagio fatal, / arrojadla a la noche tenebrosa / abriendo el ventanal.)⁷⁷³, sangre,

infierno, te temiera. / No me tienes que dar porque te quiera, / pues aunque lo que espero no esperara, / lo mismo que te quiero te quisiera.

⁷⁷² Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte* [1972], edición crítica de Blanca López de Mariscal, El Colegio de México, México, 1992, p. 121.

⁷⁷³ X. Villaurrutia, ‘Se necesita luz’, en *Nostalgia de la muerte*, p. 11.

calles desiertas, sombras y el sueño como elemento onírico o como en Jorge Cuesta quien invoca a la muerte como eternidad y afirma que “la muerte es la medida, compás y azar de cada frágil vida”. Notamos que la obra evoluciona hacia un ‘yo’ o un ‘tú’ que excluye a los demás y surge un escenario inventado como lo llama Vicente Quirarte en “Elogio de la calle” en el que aparece ese ‘yo’ solitario. La introspección y reflexión sobre la muerte resaltan en la obra; así bien decía José Gorostiza haciendo alusión al amor como preámbulo, como zona de desastre, mortal (“Tiene el amor feroces / galgos morados; / pero también sus mieses, / también sus pájaros [...], sabe la muerte a tierra”), y animaliza a la muerte (“es una muerte de hormigas”). El misticismo resalta en Gorostiza cuando habla de ‘sopor’ para referirse a la muerte. No es casual que la enfermedad de su madre hubiera servido de inspiración para escribir el poema de largo aliento *Muerte sin fin*.

Como era imposible ignorar el tema de la muerte estando inmersos en ella, había que desenterrarla, rescatarla y tipificarla para volverla a estudiar. A partir del siglo XX comenzamos a elaborar una tipología de la muerte y así dar cuenta de su evolución, sin contar con otra gran transformación de la literatura a raíz del tema del narcotráfico en México, el símbolo de la Santa Muerte y la consecuente narcoliteratura, pues a partir de ese momento, hubo un cambio ya iniciada esta tesis.

En una segunda parte nos dimos a la tarea de identificar a la muerte como parte del folklore en la literatura mexicana. El folklore mexicano está plagado de juegos, rondas y canciones, leyendas, mitos, fábulas, fiestas, adivinanzas, bailes, trajes, arquitectura, música y gastronomía que hacen referencia o tipifican a la muerte. Como habíamos mencionado y como resultado de nuestro gusto y selección nos dimos a la tarea de revisar autores en la producción narrativa y cuya actividad dio como resultado una agrupación casi natural de autores que compartían su muy peculiar manera de abordar la muerte. Juan Rulfo y *Pedro Páramo*, encabezan la muerte en la literatura mexicana; el folklore aflora en cada una de sus líneas. Encontramos que es la obra paradigmática de la muerte; en ella aparecen todas las tipologías de la muerte mexicana. No se sabe si los personajes pertenecen a un mundo mítico, imaginario o a la realidad. La memoria es el contexto en el que desarrolla la novela. No sabemos si los personajes están vivos o muertos.

Por este motivo nos inclinamos por la obra de Francisco Rojas González cuyo libro *El Diosero* congrega personajes que guardan una estrecha relación con esos personajes reales de la época prehispánica y los personajes marginales de Rulfo. Retomamos con Francisco Rojas la voz dormida de aquellos hombres de antaño a quienes echa a andar y a vivir en el mundo actual; es así que, conscientes de la impronta de la tradición oral en la obra de Rojas, tenemos contacto con una muerte dolida, impasible, crítica del sistema, acompañada de cruces de tierra, ataúdes de pino, miseria y plañideras.

Con Ana María Vázquez visualizamos el folklore en un *Pan de muerto* teatral en donde que convive la muerte irónica y burlona de Posada con una muerte grotesca, descarnada, sacada de una nota roja, en un acto de necrofilia que se desarrolla en un sótano: Muerte prehispánica y muerte occidental se conjugan en la obra, todo eso sin perder el humor y los elementos de mal gusto que acompañan a la muerte como son la ratas que deambulan por el escenario de la novela, el maquillaje mortuario, bromas, deseo, supersticiones, picardía, alusiones jocosas a la Beatrice de Dante; encontramos metonimias entre el nombre de los personajes y lo que ellos representan, hallamos a una Virgen María sustituida por Pedro Infante, cantante y actor popular. La obra de Ana María no aspira a ser arte, sino un símbolo de la vida del pueblo, de lo popular, del sufrimiento del pobre.

Con la *Muerte en batalla* acudimos a la evolución del héroe como constructor del mito prehispánico. El héroe de la poesía precolombina se diviniza después de haber sido personaje histórico, como Quetzalcóatl, ‘la serpiente emplumada’, quien es la encarnación del señor de Tula, sacrificado a orillas del mar de Yucatán. En la muerte por sacrificio vivida en la época precolombina y que encontramos plasmada en estelas, muros y códices, hallamos símbolos de fertilidad como es la flor,⁷⁷⁴ el caracol, el falo y el maíz. En la Conquista aparece el honor y la lealtad en el héroe, quien se desenvuelve en un aquí y en ahora de ese tiempo; la heroicidad no conocía de historias previas ni influencias, el héroe se desenvolvía en tiempo real, tal y como lo suelen documentar las crónicas y los diarios de viaje. En la Independencia de México surge el héroe en medio de profusas y grandilocuentes descripciones del sitio en el que actúa, la arenga exalta sus ánimos, como sucede con Juan Antonio Mateos Lozada, en *Sacerdote y caudillo: memorias de la insurrección: novela histórica* y su héroe representado por Hernán

⁷⁷⁴“Sólo las flores son nuestra mortaja”, dice un verso náhuatl.

Cortés. De esa época también destacamos a Ignacio Manuel Altamirano quien exalta al bandido como héroe en su obra de temática autóctona *El Zarco*. Altamirano presenta a un héroe audaz, noble y valiente, Salomé Plasencia, y a un héroe bandido, sanguinario y cruel representado por el Zarco, quienes perjudican a los ricos.

Por otra parte, el héroe de la Revolución también se presenta como defensor y representante de los indígenas, lucha por la igualdad social y contra el odio y el dolor. La obra cumbre y representativa del héroe de esa época es la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Demetrio Macías, el héroe de Zacatecas, puede ser villano o viceversa. La ambigüedad del héroe resalta en esta novela en la que destaca la desaparición del héroe como ser eterno y aparece la realidad cruda como verdad suprema, pues muerto el héroe, se acaba el estancamiento de la literatura de la Revolución. De la Revolución nos trasladamos a la ciudad con Carlos Monsiváis y su héroe metropolitano de *Días de guardar*; éste busca la vida en la multitud en la que espera hallar ídolos y sombras. El héroe de Monsiváis es un héroe mestizo, dramático y folklórico. José Revueltas, por su parte, presenta y hace una defensa del héroe en *Luto humano* a través de personajes indígenas que luchan contra tormentas, el dolor, el odio, representados ambos en un río que se ensaña con ellos, que trata de ‘derribarlos’ con su corriente. Dicho héroe busca la igualdad, pero no perdona. Después de la muerte en batalla y su héroe social, era ineludible buscar una respuesta a esa desigualdad que los marcaba y a la que se resistían dichos héroes y fue necesario buscar una explicación, es por eso que surgió la Muerte social. Dicha muerte aparece representada por la vida ejercida en condiciones mortales, extrema, estigmatizada, marginal. En la época prehispánica dicha muerte se aparece en forma de discriminación hacia una mujer por parte de los altos mandos o reyes. Fernando Alvarado Tezozómoc la presenta en un pasaje de *Crónica Mexicayótl* en la que narra cómo el rey de Tlatilolco desprecia y maltrata a su esposa sólo por su aspecto físico. En el mismo apartado surge la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela, cuyo título indica la misma muerte social a la que están condenados aquellos seres que no pertenecen a una clase social privilegiada. Lo mismo sucede en la obra de Guadalupe Loaeza que personifica el capitalismo, el ejercicio del poder y el consumo dando lugar a la marginación, a la exclusión de los desposeídos; dicha muerte lleva el nombre de ‘estigma’, sello con el cual se designa a la clase baja, aquella que ha sido marcada por la desigualdad. En las novelas de Silvia Molina la muerte social se presenta a través de personajes femeninos que luchan por su autodefinición, por una identidad que las convierta en seres visibles, poseer un nombre que las distinga, con derechos, dignas de

respeto. En Edmundo Valadés, la muerte hace su aparición en *La muerte tiene permiso* y en la que el personaje de Sacramento habla en nombre de su comunidad para denunciar el maltrato del que es víctima.

La sociedad mexicana ha estado ligada a la religión, es por eso que se buscó la Muerte religiosa entre su historia literaria influenciada por el misticismo y muerte del que es propia. Encontramos al mártir como protagonista principal; la docilidad, el desamparo y el martirio están presentes en sus características alimentadas por el temor y el deseo de servir, de defender al prójimo bajo la influencia de la creencia y la fe. Sin embargo como tipología supone una narrativa que no se desarrolla con la misma profusión que las anteriores.

La historia de México es un campo en el que es inevitable encontrar la Muerte sádica. Dicha muerte está plenamente documentada desde la época de la Colonia a través de las crónicas. Los pasajes de muertes sádicas abundan en la crónica prehispánica. Los amanuenses no escatimaban detalle para representar con fidelidad y detalle la muerte sangrienta y convulsa. La estética del sufrimiento estaba presente en las escenas de muerte por hambre, ataques de animales a hombres y de hombre a hombre. En la independencia se repite la literatura testimonial; los escritores de la época coinciden en estampar de un modo escatológico la ejecución de aquellos que no cumplen con los designios del gobierno. Las biografías sobre Miguel Hidalgo y Costilla son prueba del sadismo con el que se ejecutaba al enemigo y se describía su muerte. La Revolución, al ser la franja más sangrienta de la literatura mexicana, permite divisar la muerte en todo su esplendor, como en la novela *José Trigo*, de Fernando del Paso, en la que detalla cómo el coronel del gobierno mata a hachazos a un grupo de animales dentro de una iglesia sin respetar su quietud y su santidad como espacio sagrado. En *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán se acude al acto sádico de la conquista y posterior abandono de Axkaná hacia Rosario. En *La peor señora del mundo* Francisco Hinojosa aborda la muerte sádica moderna con humor negro. Sus personajes son seres mordaces, irónicos y asesinos que conviven con una sociedad que no sospecha de su aparente ‘normalidad’.

Posteriormente surgió la necesidad de encontrar una explicación a la profusión de muertes por amor documentadas en la literatura mexicana. En un poema novohispano la encontramos a través de versos que delatan no la muerte física, sino el dolor de vivir en la vigilia amorosa; ni un sí ni un no coronan el sufrimiento. El dolor inexpressable frente a la muerte o pérdida de un ser querido se aúna la pena del

abandono. Sor Juana convoca la imagen de la muerte amorosa en los sonetos de amor: “bella ilusión por quien alegre muero” es el verso que ilustra esa muerte en vida a la que este apartado se refiere. La literatura amorosa está plagada de cadáveres vivientes, como el de Rosario Castellanos que se aparece en sus cartas dirigidas a Ricardo Guerra, o el de *El libro vacío* de Josefina Vicenz en la que un hombre sueña con ser escritor y así transcurre su vida, haciendo de la imposibilidad una realidad mortífera. Encontramos la muerte en las cartas que Antonieta Rivas Mercado le dirige a Manuel Rodríguez Lozano, y en la que acudimos a la progresiva pérdida del cuerpo y del alma, como describe Octavio Paz al amor, y en donde confiesa que prefiere morir antes que decaer frente a él. Finalmente se suicida en Notre Dame. Vicente Quirarte constata el mal del amor en una apología de la melancolía que, sabe, puede acabar con el personaje y quien lo crea. La incomunicación y separación son las bases para el desencuentro y acaso la muerte. Los personajes de Quirarte se mueven entre Coatlicue y Carlota, la de Maximiliano, con la esperanza de encontrar una identidad que los distinga, que los fortalezca y los libre del miedo de vivir. Las palabras *depresión, psicosis, paranoia y esquizofrenia* son parte del relato *Pisar el aire*, los cuales ejemplifican la melancolía experimentada por un pasado perdido, invisible, pero que aún late en la sangre. Amparo Dávila es la fiel representante literaria de la Muerte por amor. En su obra encontramos la melancolía de Burton poblada de sombras, incertidumbre, desasosiego y apatía. Los jardines, piscinas vacías, plantas acuáticas, fotos caducas, antiguas y árboles muertos son parte de un escenario en el que no hay vida, solo recuerdos.

En la muerte y el erotismo, la muerte llega en forma de gaviotas y gatos, ambos seres míticos que remiten a la atracción, aquella atracción que puede resultar fatal, como sucede en el cuento *La Gaviota*, representación de la luz y la fatalidad, del amor y de la sangre; en *El gato* suceden actos inexplicables tal y como la figura solitaria del gato suele emerger en el imaginario colectivo, pues es un animal mítico, lleno de misterio. el deseo, la muerte y el erotismo se incendian de luz, adquieren el tono de la nada que simboliza la muerte. Alejandro Aura, por su parte, presenta en *Los baños de Celeste* a una muerte erótica cargada de sensaciones que van presagiando un final que culmina con el asesinato de la tía Celeste a la que era imposible acceder desde un plano carnal, erótico. La locura por lo inalcanzable desencadena la tragedia: la muerte cierra el ciclo. En la obra de Enrique Serna no hay erotismo mental, sino erotismo llevado a lo grotesco con el cura que profana el cuerpo de una anciana cuando acude a su casa a darle la extremaunción. El erotismo perverso culmina con Margo Glantz y su obra *Apariciones*.

Al parecer, la convivencia no convencional entre personajes del clero es la máxima apología, la máxima perversidad ofrecida por ambos autores, Glantz y Serna. En *Apariciones* acudimos como espectadores y voyeurs, a la habitación de Juana y Lugarda quienes se ensarzan en rituales sadomasoquistas; la flagelación, el maltrato verbal y el infringir dolor físico son parte de la marginalidad a la que el erotismo perverso está destinado. Este tipo de muerte es cercana a la muerte violenta, pues en ésta no hay atisbo de goce.

En cuanto a la Muerte violenta en la literatura mexicana tenemos hallazgos que se remontan a la época prehispánica y virreinal. Esta clase de muerte se cuenta tal y como sucede en la crónica, en primera persona del singular en la que no hay sentimientos. La muerte violenta que se dio en el arribo a las costas de Campeche fue documentada por Bernal Díaz del Castillo quien la describe de una manera despersonalizada, fría, como cuando describe cómo un soldado sediento bebe tanta agua cuando la encuentra que se le hincha el vientre y muere. O en el caso del *Alboroto y motín de los indios en México*, en el que Don Carlos de Sigüenza y Góngora relata un motín en el que el humor sirve para ironizar la desobediencia de los indios y su pretensión de engañar a los estudiantes que los observan. El folklore mexicano y su ironía resaltan en esta pieza de desobediencia. La muerte violenta de Sigüenza plasmada en ese *Alboroto* da fe de que los criollos han aprendido a vivir sin la Corona y que saben burlarse de la muerte porque en cualquier momento pueden perder la vida. Joaquín Fernández de Lizardi representa a la muerte violenta a través del realismo en *Don Catrin de la Fachenda*, donde la muerte es la consecuencia natural de una vida de ocio y despilfarro.

Los corridos y el arte de Posada sirvieron para difundir la masacre que formaba parte del patrimonio que la Independencia había dejado. La revolución y los grabados de Posada aún tenían un sentido lúdico, no así la muerte actual que es un engendro capaz de matar a un hombre si se lo encuentra, como sucede ahora. Los exvotos dieron paso a los corridos que narran la vida y muerte de personajes. La hematolatría o adoración por la sangre aparece en la nueva narrativa mexicana que cristaliza el habla de la gente. Desde *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano hasta *La Santa Muerte* de Homero Aridjis, la literatura mexicana se ha visto influenciada por la muerte violenta. Yuri Herrera, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Heriberto Yépez y Homero Aridjis, entre otros, rubrican con sangre su narrativa reciente. Aparecen en ella narcomantas, cartas que no son ambiguas, sino simples anuncios de

una muerte inminente o ejecutada. Un personaje que se yergue en medio de toda esa masacre es la Santa Muerte, quien es la representación de la muerte prehispánica, la que honra y distinguía a quien se entregara con la confianza de que un mundo mejor lo esperaba después de la muerte.

En resumen, cuando se dio inicio a esta tesis nuestro objetivo no era agotar el estudio de la muerte en los textos narrativos de la literatura mexicana sino encontrar su huella, seguirla y delimitar los contornos de su universo, así como presentar caminos inexplorados para futuros rastreadores de la muerte.

El mérito de este trabajo radica en revelar los rasgos característicos de la narrativa de la muerte en escritores mexicanos, la marca indeleble tatuada en literaturas de distintas generaciones, lo cual justifica y motiva el interés que suscita la muerte en México. Para llegar a este punto, hemos partido del eje central ya mencionado aunando una lectura atenta y minuciosa de toda la obra narrativa que pudiera tener influencia de la muerte en sus distintas etapas históricas. Para esto ha habido intuición y también mucha incertidumbre al no saber si se iba a encontrar material suficiente para cubrir nuestro objetivo primordial, es por eso que se ha procedido a una exploración de la literatura creada durante el desarrollo de la historia de México y así seguir el rastro de la muerte.

Esta tesis viene a cubrir un hueco dejado por la idea de que se ha escrito mucho sobre la muerte y que no hay más que descubrir. Lo que hemos tratado de mostrar es que la muerte ha fundado sus ciudades a través de diferentes mecanismos como lo exponemos al encuadrar la muerte dentro de unas tipologías, las cuales son prueba suficiente de su peculiaridad muchas veces relegada –de forma inconsciente- a un término ordinario e insustancial o simplemente ignoradas. La narrativa de la muerte debe ser apreciada por su fuerte carga subjetiva y su orientación a la narrativización de los distintos periodos de su evolución, así como del desarrollo de México como país. La literatura de la muerte se inscribe y se distingue en los avatares de la Conquista, la Independencia y Revolución mexicanas, y deja su huella de una manera brutal en el inicio de este siglo lleno de personajes marginales, oscuros, melancólicos y furiosos, característicos de sus distintas etapas, pues la muerte no está alejada de los sufrimientos del momento.

La muerte recorre la realidad mexicana por más que nos parezca un hecho sin importancia al tratarse del fin del ser humano, de ahí viene la idea de que el estudio de la muerte es un acto vacío y sin valor, ya que como nadie sabe qué hay ‘más allá’, no

vale la pena ocuparse de ella, al menos en literatura. Pero la humanidad entera está dentro de ella, lo vemos en los relatos que dan fe del deseo, repudio y añoranza que la muerte nos suscita.

El gran mérito de la muerte es que ha sabido motivar su idealización y poetización. Esa fuerte presencia en la vida de los hombres es lo que confiere muchas veces a los textos ese toque de indescifrabilidad y profundo misterio, y es por eso que *Pedro Páramo*, por ejemplo, ha trascendido cánones fronteras y mantiene su actualidad.

Para futuras actividades sobre la muerte hemos de decir que sería importante profundizar en sus distintas manifestaciones como “La muerte en vida” y “La muerte inexplicable”. De igual manera, sería útil hacer estudios comparativos entre la muerte mexicana y la literatura extranjera, ya sea europea o americana.

En definitiva si en todos los países y en todos los autores la muerte es uno de los temas esenciales, en el caso de México abruma por la prolijidad de las tipologías establecidas y el diálogo constante que unos escritores y otros mantienen con ella. Con la búsqueda del rastro de la muerte encontramos que México es una y una múltiple identidad. No se ha pretendido en ningún momento dar por finalizado el tema, tanto en lo que se refiere a tipologías como en lo que se refiere a autores. Tan solo se han utilizado aquellos que sirvieran a nuestro propósito, establecer un estudio sistemático que nos llevara a la conclusión del por qué ha sido tan significativo un tema como la muerte para el mexicano. Pero el interrogante, lejos de responderse continúa encima de la mesa. Sin embargo por lo demostrado hasta el momento no queda duda de la importancia que adquiere la muerte en México, abarcando continuamente novelas y tipologías. Seguramente futuros investigadores encontrarán tantas muertes como identidades existan; el chiste será encontrarlas.⁷⁷⁵

⁷⁷⁵Ver entrevista al artista plástico Felipe Ehrenberg:
https://www.youtube.com/watch?v=QugpfmG0zvM&feature=player_embedded consultado el 7 de septiembre de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

Academia Española. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Comp. Cristóbal Pla y Torres. París, 1826.

Aguilar, Francisco de y Jorge Gurría Lacroix. *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977.

Aguilar Camín, Héctor. *Subversiones silenciosas*. México: Aguilar, 1993.

Aínsa, Fernando. *Del topos al logo: propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

– *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del teatro*. Zaragoza, 2003.

Alas Clarín, Leopoldo. *La Regenta*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.

– *La Regenta*. España: Biblioteca Edad, 2004.

Altamirano, Ignacio Manuel. *El Zarco*. México: Publicaciones Cruz O., 1979.

Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de. *Obras históricas: incluyen el texto completo de las llamadas Relaciones e historia de la nación chichimeca, en una nueva versión establecida con el cotejo de los manuscritos más antiguos que se conocen. Volúmen 2*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.

Alvarado Tezozomoc, Hernando. *Crónica Mexicana*. Madrid: Dastin, 2001.

– *Crónica Mexicayótl*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.

Amahjour, Aziz. *El cuento folklórico en México y en la cuenca del Mediterráneo. Estudio semiótico de textos pertenecientes a las dos tradiciones*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

Arias, Ángel. “La Ciudad de México y sus topógrafos”. *La ciudad imaginaria*. Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Aridjjs, Homero. *La Santa Muerte. Terceto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*. México: Punto de Lectura, 2006.

Azueta, Mariano. *Los de abajo*. Madrid: Cátedra, 1997.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Bachelor, David. *Movimientos en el arte moderno. Serie Tate Gallery. Minimalismo*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1999.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008,

Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. Ed. Asima F.X. Saad Maura. Madrid: Cátedra, 2011.

Barajas, Rafael. *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate. 1821-1872*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2000.

Bastús, Vicenç Joaquín. *Diccionario histórico enciclopédico*. Barcelona, 1862.

Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.

- Baudot, Georges. *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
– *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. México: Red Editorial Iberoamericana (REI), 1990.
- Becerra, Ángela. *Alma abierta*. Barcelona: Planeta, 2001.
- Benedetti, Mario. *Inventario dos. Poesía 1986-1991*. España: Visor Libros, 1994.
- Beuchot, Mauricio [et al.]. *Las posibilidades de lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Bolaños, Joaquín. *La portentosa vida de la muerte*. Ed. crítica Blanca López de Mariscal. México: El Colegio de México, 1992.
- Bradú, Fabienne. *Correspondencia. Antonieta Rivas Mercado*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2005.
- Braunstein, Néstor Alberto. *El goce: un concepto lacaniano*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2006.
- Brioso Santos, Héctor. *Cervantes y América*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006.
- Brughetti, Romualdo. *La imagen y la palabra*. Buenos Aires: Losada, 1973.

Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía, I*. Prefacio Jean Starobinski. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997-2002.

– *Anatomía de la melancolía, II*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997-2002.

– *Anatomía de la melancolía, III*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997-2002.

– *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Buxton, Richard. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

Caballero, Fernán. *La Gaviota: Novela de costumbres*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1863.

Caballero, María Milagros. “De Arcadias y Babeles en Ulises criollo”. *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana, 2002.

Cámara de Diputados. *Sabiduría popular (libro de refranes)*. México: Cámara de Diputados, LVII Legislatura, Comisión de Corrección de Estilo, 1999.

Cammilleri, Rino. *Los monstruos de la razón: viaje por los delirios de utopistas y revolucionarios*. Madrid: Homolegens, 2007.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

– *Los mitos: su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 1994.

Capistrán, Miguel. *José Gorostiza: Prosa*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.

Castellanos, Rosario. *Cartas a Ricardo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1996.

Cerrillo, Pedro. *La voz de la memoria: estudios sobre el Cancionero Popular Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

Chéjov, Anton. *La Gaviota*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2007.

– *Contemporáneos*. I (1928).

– *Contemporáneos*. II. Año??

Cotarelo, Ramón. *La fábula del otro yo: la figura del doble en la literatura*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente, 2005.

Craftward, Sir Phillip. *Teatrise on Vampirism, Licantrropy and Werewolves*. Sussex: Higher Filford and Sons, 1927.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

Dávila, Amparo. *Árboles petrificados*. México: Joaquín Mortiz, 1977.

– *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

De Carvalho-Neto, Paulo. *Concepto de Folklore*. Trad. Jorge Enrique Adoun. México D.F.: Editorial Pormaca, 1965.

Delibes, Miguel. *Los santos inocentes*. Ed. Domingo Ródenas. Madrid: Editorial Crítica, 2009.

Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2006.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Círculo de lectores, 1971.

Di Nola, Alfonso María. *La negra Señora. Antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belacqva, 2006.

Domínguez, Vicente. *El dolor: los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. España: EdiUno, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1967.

Episodios Históricos de la Guerra de Independencia relatados por Lucas Alamán, J.M. Lafragua, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Juan de Dios Peza, Vicente Riva Palacio, Mariano Otero, Domingo Revilla, Alejandro Villaseñor y Villaseñor, Victoriano Agüeros, Genaro García, Luis González Obregón, Ignacio B. del Castillo, Ezequiel A. Chávez, Antonio de P. Moreno, Demetrio Mejía, Manuel M. Escobar, Manuel Álvarez del Castillo, Ignacio Ojeda Verduzco, Fulgencio Vargas, Eduardo E. Zárate, Adalberto Carriedo, Joaquín Trejo, etc. etc. Con Ilustraciones, Tomo I. México: Imprenta de “El Tiempo”, de Victoriano Agüeros, Editor, 1910.

Escrache, Joaquín. *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia, Tomo segundo*. Madrid: Librería de la señora viuda e hijos de D. Antonio Calleja, Editores, 1847.

Faucherau, Serge [et al.]. *Imagen y palabra*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

Feinmann, José Pablo. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

Fernández Leborans, María Jesús. *Luz y oscuridad en la mística española*. Madrid: Cupsa, 1978.

Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de Valencia, 2004.

Florescano, Enrique (compilador). *Espejo mexicano*. Biblioteca mexicana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: 2002; Fundación Miguel Alemán, A.C., México: 2002; Fondo de Cultura Económica, México, 2002. Esta entrada resulta confusa ¿son tres ediciones distintas?

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel, 2002.

– *Decadencia y caída de una ciudad letrada*. España: Editorial Debate, 2003.

Frankl, Viktor Emil. *El hombre doliente*. Barcelona: Herder, 1987.

Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*. México: El Colegio de México, 1971.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. (1920-1922), XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

Fromm, Erich. *Anatomía de la destructividad humana*. México: Siglo XXI Editores, 2004.

García, Rosa. *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*. Madrid: Cátedra, 2008.

García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México: Patria, 1969.

García Gual, Carlos. *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. España: Editorial Montesinos, 1997.

García Ponce, Juan. *Encuentros*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Garza de Koniecki, María del Carmen. “La muerte en la poesía popular mexicana”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970.

Glantz, Margo. *Apariciones*. México: Santillana, 1996.

Goffman, Erving. *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971.

– *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

Gómez de la Serna, Ramón. *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Madrid: Ediciones del Árbol, 1935.

González, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. *Historia de la literatura, II. El siglo XX*. Trads. Ana Santonja Querol y Consuelo Treviño Anzola. Madrid: Gredos, 2006.

González Boixo, José Carlos. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Colegio Universitario de León, 1980.

González Rodríguez, Sergio (selección y prólogo). *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*. México: Cal y Arena, 1993.

Gracián, Baltasar. *El Héroe*, edición facsímil del autógrafo Manuscrito 6643 de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la impresión de Madrid, 1639, por Adolphe Coster (Chartres, 1911). Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Fernando el Católico, 2001.

Gutiérrez Nájera, Manuel. “Mientras doblan”. *El Nacional: Periódico de política, literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*. 208 (1881).

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2004.

– *Trabajos que precederán al fin del mundo*. España: Editorial Periférica, 2010.

Hierro, José. “Canción de cuna para dormir a un preso”. *José Hierro para niños*. Ed. Yolanda Soler Onís. Dibujos Jesús Aroca. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

– *Música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Hinojosa, Francisco. *Negros, héticos, hueros*. México: Juan Pablos Editor, Ediciones sin nombre, 1999.

- Hoffman, Erving. *Estigma*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1963.
- Hogue, Charles L. *Latin America. Insects and Entomology*. Estados Unidos: University of California Press, 1993 by The Regents of the University of California.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Emecé, Año?
 – *Hombres e ideas: ensayo de historia de la cultura*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1960.
- Ibañez, Jesús. *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. España: Siglo XXI de España Editores, 2003.
- Icaza, Francisco Asís de. *La danza de la muerte. Códice de El Escorial. Grabados de Holbein*. Madrid: 1920.
- Jaus, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- Kertész, Imre. *Yo, otro: crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado, 2002.
- Klibansky, Raymond [et al.]. *Saturno y la melancolía: estudio de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza, 1991.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XX Editores, 1987.
 – *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Lalanda, Fernando. *El juego Templario de la Oca en el Camino de Santiago*. España: Visión Libros, 2010.
- León-Portilla, Miguel. *Literaturas de Anáhuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del Sol / estudio introductorio*, Siglo XXI, México, 2006, p. 81

Litvak, Lily. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975.

– *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Lizardi, José Joaquín. *Don Catrín de la Fachenda. Noches Tristes y día alegre*. Eds. Rocío Oviedo y Almudena Mejías. Madrid: Editorial Cátedra, 2001,

Loaeza, Guadalupe. *Las reinas de Polanco*. México: Cal y Arena, 1994.

– *Siempre estará París*. México: Editorial Océano de México, 2005.

Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Longino, Dionisio. *El Sublime*. Madrid, 1770.

Lope de Vega, Félix. *Fuenteovejuna*. Barcelona: Francisco Rico y Editorial Crítica, 2001.

López Casillas, Mercurio. *Images of death in Mexican prints*. México: Library of Mexican Illustrators/Biblioteca de Ilustradores Mexicanos, Editorial RM, 2008.

López de Gómara, Francisco. *Historia de la conquista de México*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1979.

– *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

López Parada, Esperanza. “El viaje por América de un ‘contemporáneo’ (“Continente vacío”, de Salvador Novo)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 23 (1994).

Lotman, Yuri M. *La semiósfera. Vol. 2, Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Valencia: Cátedra, 1998.

– *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Mansour, Mónica. “El diablo y la poesía contra el tiempo”. *José Gorostiza. Poesía y poética*. Coord. Edelmira Ramírez. Madrid, UNESCO, 1988.

Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. Imprenta de D. León Amarita, Carrera de San Francisco número 1, 1821.

March, Jenny. *Diccionario de mitología clásica*. Barcelona: Crítica, 2002.

Martel Díaz Cortés, Patricia. “Apuntes sobre la muerte en la poesía infantil de México”. Tesina de licenciatura en Letras Españolas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

Martínez, José Luis. *Nezahualcóyotl vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Martínez, Pilar. *La muerte en la vida y libros de México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.

Mateos, Juan Antonio. *Los insurgentes: continuación de Sacerdote y caudillo. Novela histórica*. México: Imprenta del Comercio, de N. Chávez, a cargo de J. Moreno, 1869.

Matos Moctezuma, Eduardo. *Vida y muerte en el templo mayor*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

– *Muerte a filo de obsidiana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Meyer, Jean. *La Cristiada, 1: la guerra de los cristeros*. México: Siglo XXI Editores, 1994.

Miebgang, Thomas. “Incansable Muerte sin fin. Observaciones sobre arte, finitud y trascendencia en América Latina”. *¡Viva la Muerte! Arte y Muerte en América Latina*.

Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Vik Muniz, VEGAP, 2008.

Molina, Silvia. *Imagen de Héctor*. México D. F.: Cal y Arena, 1992.

– *La mañana debe seguir gris*. México D. F.: Ediciones Océano, 1988.

– *En silencio, la lluvia*. México D. F.: Alfaguara, 2008.

Monlau, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico*. Madrid, 1856.

Monsiváis, Carlos. *Imágenes de la tradición viva*. Iconografía y edición Deborah Holtz y Juan Carlos Mena. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006,

– MONSIVÁIS, C., México D.F.: Ediciones Era, , 1976.

Muratorio, Blanca y Mireya Salgado. *Celebrando lo sagrado en la vida y en la muerte*. Quito: Museo de la Ciudad, 2003.

Murillo Rodríguez, Silvia. *La vida a través de la muerte: estudio biocultural de las costumbres funerarias en el Temazcaltepec Prehispánico*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Plaza y Valdés, S.A. de C.V., 2002.

Navarrete, Federico y Guillermo Olivier. *El héroe entre el mito y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000.

Navascués, Javier de (ed.). *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.

– *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007.

Ocampo, Aurora Maura. *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Como Ulises me llamo nadie. Poesía mexicana del medio siglo”. *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Vol. 2. Coords. José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona Jiménez. Madrid: Universidad Complutense, 2003.

– “Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska”. *Revista de Literatura Mexicana*. 16. 1 (2005).

Panabière, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Pappe, Silvia. “Al mar de uno mismo, gotas de poesía”. *José Gorostiza. Poesía y poética*. Coord. E. Ramírez. Faltan datos

Pascual Buxó, José. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

– *Sor Juana Inés de la Cruz: Lectura barroca de la poesía*. España: Editorial Renacimiento, 2006.

Paso, Fernando del. *José Trigo*. México: Siglo XXI Editores, 1999.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

– *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

– *Obras completas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

– *Octavio Paz. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. Ed. Luis Mario Schneider. España: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Peña Herrera, José. *Hidalgo a la luz de sus escritos. Estudio preliminar, cuerpo documental y bibliografía*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, 2003.

Pérez Blanco, Lucrecio. “Los conceptos de vida, amor, Dios y muerte. Tres poetas hispanoamericanos del siglo XIX”. *Revista de Estudios Hispánicos*. XII, 2 (1978).

Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Perilli, Carmen. *Catálogo de ángeles mexicanos*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Pillard-Verneuil, Maurice. *Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorías*. Barcelona: Obelisco, 1999.

Pino, Francisco. *Pasaje de la muerte niña*. Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 1999.

Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo*. Barcelona: Acantilado, 1999.

Prieto, Antonio. *Luz y oscuridad en la mística española*. Madrid: Cupsa, 1978.

Quezada, Noemí. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones antropológicas, 1984.

Plon, Michel y Henri Rey-Flaud (dirs.). *La pulsión de muerte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México: Cal y Arena, 2001.

– *Morir todos los días*. México: Joaquín Mortiz, 2010.

– *El amor que destruye lo que inventa*. Mexico: serie de Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. España: ALLCA XX/EDUSP, 1996.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe, 1972.

Revueltas, José. *El luto humano*. México, D.F.: Ediciones Novaro, 1976.

Reyes Ruiz, Claudia. *La Santa Muerte. Historia, realidad y mito de la Niña Blanca. Retratos Urbanos de la fe*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2010.

Rivas Mercado, Antonieta. *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano. (1927-1930)*. México D.F.: SepSetentas, Secretaría de Educación Pública, 1975.

Robles, Marta. *Entre el poder y las letras. Vasconcelos en sus memorias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rojas González, Francisco. *El Diosero y todos los cuentos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

– *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo Federico Campbell. México: Coedición Ediciones ERA/Dirección de Literatura. Coordinación de Difusión Cultural Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

– *Juan Rulfo. Toda la obra*, coord. edición crítica Claude Fell. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

Ruy Sánchez Lacy, Alberto. “Resucitar en el arte”. *Artes de México*. 15 (1992).

Sánchez-Caro, Jesús. *Intimidad y misticismo en Teresa de Jesús*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2005.

Scheffler, Lilian. *Cuentos y leyendas de México. Tradición oral de grupos indígenas y mestizos*. México D.F.: Panorama Editorial, 1987.

Schneider, Luis Mario. “La muerte angelical”. El arte ritual de la muerte niña. *Artes de México*. 15 (1998): 34.

Selma, José Vicent. *Creación artística e identidad personal: cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2001.

Seoane, Luis. *José Guadalupe Posada. Las calaveras y otros grabados*. Buenos Aires: Nova, 1943.

Sigüenza y Góngora, Carlos de y William. G. Bryant. *Seis obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

Singer, Irving. *La naturaleza del amor, v. 1. De Platón a Lutero*. Madrid: Siglo XXI, 1992.

– *La naturaleza del amor, v. 2. Cortesano y romántico*. Madrid: Siglo XXI, 1992.

– *La naturaleza del amor, v. 3. El mundo moderno*. Madrid: Siglo XXI, 1992.

Tertuliano. *Acerca del alma*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós Asterisco, 2000.

– *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Trad. Martí Mur Ubasart. México: Siglo XXI Editores, 2007.

– *Frente al límite*. México: Siglo XXI, 1993.

– *La conquista de América*. México: Siglo XXI Ediciones, S.A. de C.V., 1987.

– *La Conquista de América: El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 2003.

Torres Bodet, Jaime. “Manzana”. *Contemporáneos*. 5 (1928).

– “Motivos ¿Memorias? ¿Biografías?”. *Contemporáneos*. 2 (1928).

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos: y Tratado del amor de Dios*. Madrid: Tecnos, 2005.

UNESCO. *La festividad indígena dedicada a los muertos en México. Obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad*. México, 2003.

Vázquez, Ana María. *Pan de muerto*. México: Editorial Porrúa, 2008.

Vicens, Josefina. *El libro vacío*. México, D.F.: SEP, 1986.

Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Villegas, Abelardo. *La filosofía de lo Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Voces recuperadas: narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950). Coordinación general, prólogo, recopilación, selección, edición y notas María de Lourdes Franco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Westheim, Paul. *La calavera*. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1983.

Wolf, Mauro. *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1982.

Zaid, Gabriel (presentación, compilación y notas). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI Editores, 2005.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

ACTAS

Buñuel a imagen de la letra. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 20 al 21 de octubre de 2000, compilación y edición de Joaquín Roses, Delegación de Cultura, Diputación de Córdoba, 2004.

Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina. Coords. Juan Antonio Flores Martos y Luisa Abad González. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, p. 62. Tomado del ensayo *Muertes a la española. Una arqueología de sentimientos tópicos*, de Manuel Gutiérrez Estévez de la Universidad Complutense de Madrid.

MÚSICA

...Y para los difuntos, puro vinuete. Música de Velación de Cruz, Angelitos y Xantolo en la Huasteca. Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas y Comunidades Indígenas. México, D.F., 2007.

La Llorona. Canción interpretada por la cantante mexicana Lila Downs, en VIMEO: <http://vimeo.com/16490620>, [13 de junio de 2011].

La Llorona. Canción donde se mezcla el mito de Frida Kahlo con el de *La Llorona*. Interpretada por la mítica Chavela Vargas, costarricense nacionalizada mexicana, En VIMEO: <http://vimeo.com/7130599> [13 de junio de 2011].

REVISTAS DIGITALIZADAS

Revistas digitalizadas de la Universidad Complutense de Madrid <http://revistas.ucm.es/ghi/05566533/articulos/REAA8484110165A.PDF>, [9 de junio de 2011].

Salazar Hernández, Alejandro “Conversación con Emilio Azcárraga”. *El Nacional*, 11 de febrero de 1993, cito por Raúl Trejo Delarbe en el artículo “Azcárraga Jean protegido por Zedillo”. *Zócalo* revista virtual. Núm. 97, marzo del 2008.

Aguirre Martínez, Guillermo. “Poema de Gilgamesh: El conflicto del héroe”. *Espéculo*, revista de estudios literarios. Número 45, julio-octubre de 2010, Año XIV, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/gilgames.html>

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “El descubrimiento y los héroes hispanos en la literatura modernista”. *RUA Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante*. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5660/1/ASN_09-10_20.pdf

Lemus, Rafael. “Primero las damas”. *Letras Libres*. Sección ‘Libros’ de la revista en su versión virtual, <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/primero-las-damas>

María Eugenia de la O y Élmer Mendoza, “Narcotráfico y literatura”. *Desacatos*, núm. 38, enero-abril 2012.

LINKS

Instituto Cervantes [en línea]. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vuelta-de-mambru--0/audio/>

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_063.pdf

Universidad Autónoma de Madrid [en línea]. Disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/2005/10/30/a06a1cul.php>

Masonería Vasca [en línea]. Disponible en:
<http://www.masoneriavasca.info/content/view/104068/La-Magia-del-Juego-de-la-Oca.html>

<http://igualaweb.blogspot.com/2007/10/da-de-muertos-en-iguala.html>,

Universidad Autónoma de Madrid [en línea]. Disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/1996/05/05/MONSI000-071.html>

CORTOS

Castillo, René. *Hasta los huesos*. Disponible en: <http://vimeo.com/3456459>

REVISTAS

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Los cuerpos del disfraz. Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska”. *Revista de Literatura Mexicana*, Vol. 16, núm. 1, (2005).

Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 23, septiembre-octubre, 1951.

Villoro, Juan. “La alfombra roja del terror narco”. *Revista de Cultura Ñ*, N. 270 (*El Clarín* 29 de noviembre), sección ‘Ideas’, 2008, pp. 12-14.

Rosado Zacarías, Juan Antonio. “El erotismo en la obra de Juan García Ponce. Contribuciones desde Coatepec”. *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc)*, vol. IV, número 007, julio-diciembre, 2004. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México.

Alegría, Claribel. “Poesía”. *Hispanamérica*, revista de literatura, año XL, núm. 119, 2011.

La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Volumen II, Publicaciones periódicas y otros impresos, Edición Belem Clark de Lara. Elisa Speckman Guerra, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F., 2005.

LIBROS ONLINE

<http://books.google.com/books/ucm?id=deYYGZAxlWoC&pg=PA228&dq=La+Iliada+muerte+h%C3%A9ctor&hl=es&cd=1#v=onepage&q=La%20Iliada%20muerte%20h%C3%A9ctor&f=false>

IMÁGENES

Imágenes tomadas de la Andres Blaistein Collection,
<http://www.museoblaistein.com/v2008/indexENG.asp?myURL=salaFondoEng&AutoNum=216&CollectionID=3&RoomId=5&SubRoomId=2SubSubRoomId=6>

DIARIOS ONLINE

“Narrativa actual de México: entre sangre, sudor y narcos” en debate.com.mx del periódico El Universal, 12 de marzo de 2010.

“El otoño azteca de Lolita Bosch” por Xavier Theros en *El País*, 30 de septiembre de 2007.

ENTREVISTA

https://www.youtube.com/watch?v=QugpfmG0zvM&feature=player_embedded

